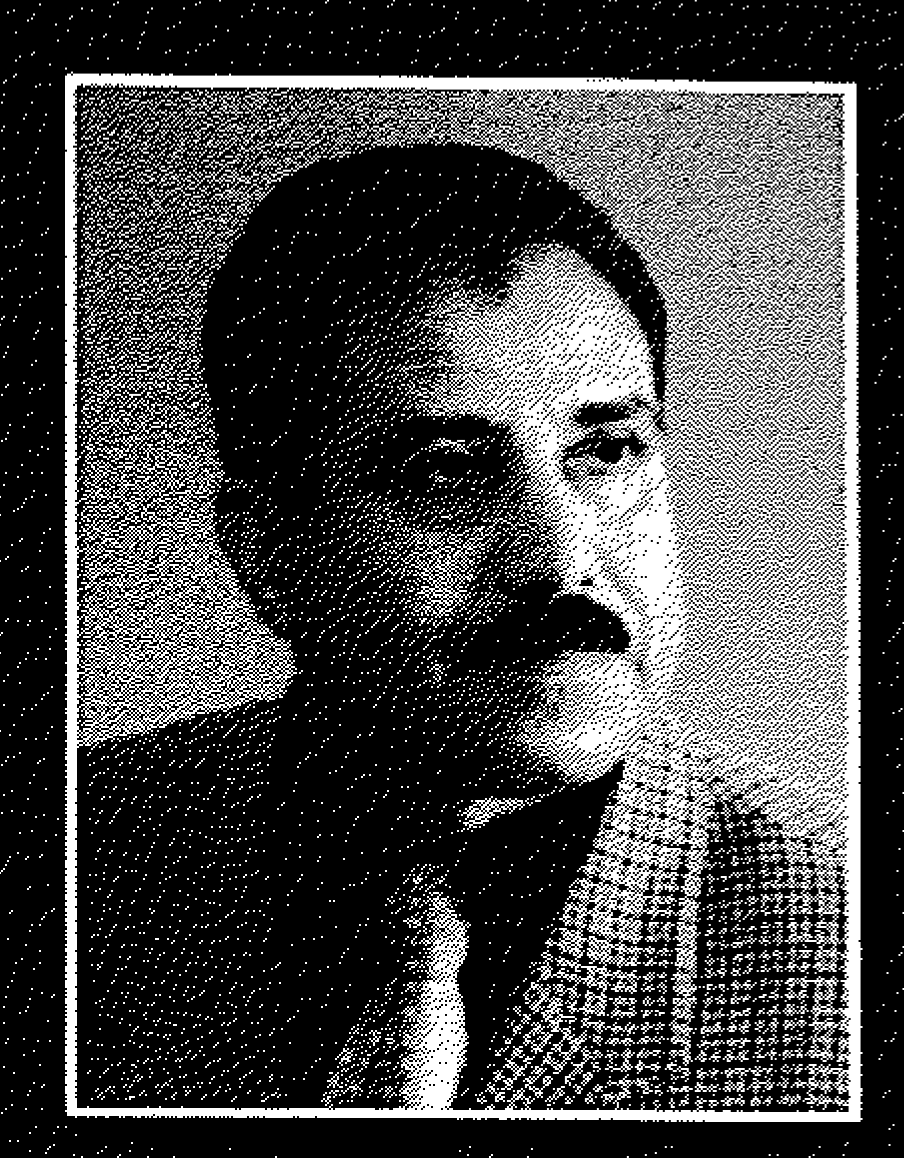
خالد الغريبي

الشعر التونسي المعاصر
بين التجريب و التشكّل

كلية الآداب والعلوم الانسانية بصفاقس



خالد الغريبي

- أستاذ و باحث جامعي بكليّة الآداب و العلوم الإنسانيّة بصفاقس.
- مهتمّ بالأدب الحديث و المسرح.
- اضطلع بمسؤوليات بيداغوجيّة و إدارية (نائب عميد ورئيس قسم العربيّة). وبمسؤوليات ثقافية (رئيس جمعية الدّراسات الأدبيّة و رئيس فرع اتحاد الكتاب بصفاقس).
- ساهم في إنتاج برامج ثقافية بإذاعة صفاقس.
- قدّم لأعمال شعريّة وسرديّة ونقديّة.

من أعماله المنشورة :

- جدليّة الأصالة و المعاصرة في أدب المسعدي. (صامد للنشر والتوزيع . تونس 1994).
- التناقض و الوحدة في رواية المستنقع لحنا مينة. (وزارة الثقافة . سوريا 1995).
- شارك بالعديد من المقالات في كتب مشتركة.
- له بحوث في الأدب و النقد في مجلاّت تونسيّة و عربيّة.

تبادل ٢٠١٠

وزارة الثقافة و المحافظة على التراث - مصلحة الاقتناء

تونس

خالد الغريبي

الشعر التونسي المعاصر

بين

التجريب و التشكّل

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

العنوان : الشعر التونسي المعاصر بين التّجريب و التّشكّل

المؤلّف : خالد الغريبي

الطبعة : الأولى – جويلية 2005

الطّباعة : درا نهى للطباعة والنّشر والتّوزيع– صفاقس

ر.د.م.ك : 9973-43-140-5

الإهـــــــداء

إلى راقية ورائدة..

وتوأم الجناس رنا وريّان

إلى الذين أحبّهم حبّا لا يفنى.. مخافة أن أسمّيهم، فتذهب جذوة الحبّ..

إلى كلّ الذين استباحوا حلمي، وخلسة أطعموني شهد الكلمات الباذخة..

إلى روح الشاعر محمد البقلوطي عرفانا و شوقا أبدا.

خـالــد

تــــقـديـــــم

<< لا يصون الأدب من الزيف إلا القيمون على تخليص ذهب معدنه من بهرج بريقه اللمّاع بصرامة النقد ولطف الإحساس >> محمود المسعدي

هذا الكتاب مجموعة من المقالات، يدور أغلبها حول موضوع أساسي هو الشعر التونسي في لعبة تجريبه وتشكّله، وهو الخيط الناظم منهجيا لمختلف هذه البحوث مهما تنوّعت زوايا القراءة.وهو السؤال الجوهر يشدّ متون المعرفة بالنص الشعري، مشروع قراءة، لا ينقضي، مادام الباحث على يقين أنّ نصوصا أخرى من مدوّنة الشعر التونسي بموجاته المختلفة تحتاج إلى مزيد التفحّص والدرس، معتبرا أن جهود الأفراد مهما بلغت حماستهم، في مؤسسة الجامعة أو خارجها لا يمكن أن تفي بحق مئات النصوص التي تصدرها المطابع في نسق مذهل، فيها ما فيها من الغثّ والسمين. ومهما يكن من أمر حضور النقد في بلادنا وأمر مدى اهتمام هذا النقد بالأدب التونسي وأمر مدى فاعليته، فنحن في حاجة إلى عناية الباحثين الجادّين بالأدب التونسي وفي حاجة إلى تنوّع مقارباتهم وفي حاجة إلى تجديد الرؤى، ولا يتحقّق هذا التراكم، بزائفة وأصيله إلاّ إذا تركنا الباحث حرّا في اختيار نصوصه ومنهج مقاربته و أسلوب كتابته. وقد يعيب البعض على النقد الأدبي في تونس ميله إلى الدرس الإخواني وغياب الأحكام الجازمة والغربلة المحّصة للنصوص

وغلبة الدراسات الو صفية أو العلمية الصارمة، وهي عيوب لا شكّ أنّ بعضها قائم في الدراسات النقدية العربية والعالمية، متّصل بعضها بمناهج الدرس النقدي الحديث و بعضها الآخر بسياق التجارب النقدية في تونس التي تحتاج، كما أسلفنا القول، إلى مزيد من التراكم لإنتاج نقد شمولي، يملك أصحابه الرؤية المستقبلية الجامعة و يؤمنون بالتعدّد النصّي، ولهم المعرفة المكينة والمتطوّرة بإشكاليات الكتابة وسياقاتها، مدركين انكساراتها و اندفاعاتها. من هنا يغدو النقد بمفهومه السامي موقفا من النصّ، لا من صاحبه، مرحلة عليا من الوصف والتفكيك العلميين، دون تشريح قاتل للنص أو إسقاط منهجيّ مجحف، تغيب فيه وساطة النقد بين الإبداع والتقبّل. إنّ السؤال الممضّ الذي لا يجيب عنه الاّ نقد النقد هو هل بلغنا هذه المرحلة أم نحن إليها سائرون ؟

مسار الشعر التونسي

بين

التّجريب والتّشكّل

مقتطف

<< إنّ سؤال الكتابة يطرح علينا سؤال تشكّلها تواصلا مع نصوص غائبة وانفلاتا من أسر سلطتها، وإذا كانت الكتابة حدثا لغويا يتأسّس على ما اتّصل وما انقطع في آن معا، تتعيّن محلاّ شائكا للدرس، تلوذ بأصقاعها الدفينة في فعل مراوغ و تتكشّف من خلل شقوقها المعتمة للقارئ البصير الذي يستمتع بالعتمة، فان الوقوف على خصائصها وخصوصياتها يدخل في باب السؤال عن هويّتها، وسؤال الهويّة هو سؤال الكتابة بامتياز، وهو سؤال تاريخ تشكّل الكتابة خارج نظام نوعها دون أن نعدم نشوءها من مرجعيات كبرى >>



مدخل نظري عام

يحار النقد، بلا شكّ، في البحث عن الخيط الناظم لتجربة شاعر من الشعراء رسخت معالم إبداعه وتجلّت، فما القول إذا ما تعلّق الأمر بطور من أطوار الشعر أو زمن من أزمنته ؟ حيث يغدو البحث مهمّة يعسر ضبط حدودها وآليات مقاربتها ويصير التعّدد قاعدة منهج ورؤية من جهة عامل الإبداع، أي تضافر النصوص وتقاطع مساراها وتداخل مرجعياها انجذابا وتنافرا ومن جهة النقد، من حيث هو رصد لخصائص النصوص وعلاماها الكبرى وتحليل للبنيات المتحكّمة في الكتابة وكشف عن الأنساق الظاهرة والمتخفّية ومقارنة بين ما اتصل وما انفصل في بنيتي السطح والعمق **ويغدو الجدل، بما يعنيه من وحدة المتناقض أساسا من أسس الدرس والنّظر** إن في مستوى النقد بوصفه حدثا آنيا مشروطا بأدوات منهجه وإن في مستوى الإبداع باعتباره صيرورة لا تنقضي.

في إطار هذا الإشكال العام يتترل مبحثنا المهورب:

الشعر التونسي بين التجريب و التشكّل.

يطرح علينا هذا المبحث جملة من الأسئلة النقدية أهمّها: لماذا اختيار مرحلة السبعينات والثمانينات؟ و ما دلالتها في مسار الشعر التونسي المعاصر ؟ وهل يمكن اعتبار ظاهرة التجريب والتشكّل بما يحكمها من جدل بين الطرفين ظاهرة لها جذورها في المنجز الشعري بدءا من زمن الشابي وصولا إلى السبعينات، بحيث تغدو سمة من سمات الشعر وآلية من آليات اشتغاله يتوجّب على الباحث الكشف عن خصائصها الفنية والجمالية والمضمونية و عن مدى حضورها، سلبا وإيجابا ؟

وما من شكّ فان هذا المؤلّف سيثير من القضايا والأسئلة ما لا يمكن حصره في هذا المشروع، و قصارى القول: إنّ بعض الإجابات تلوح في الأفق انطلاقا من تمّرس خاص للباحث بمدونة الشعر التونسي الحديث، ولا تعدو أن تكون هذه الإجابات إلا مجرّد مقدّمات قابلة للنفي أو الإثبات يمكن أن تصبح في حدّ ذاهّا أسئلة لأجوبة، مفتوحة على كل الاحتمالات. ولعلّ من أبرز ما يمكن أن تتضمّنه هذه الإجابات المفترضة:

1- الميل إلى اعتبار مسألة التشكّـــــل والتجريب تضرب بجذورها في مسارالشعرالتونسي، ولها حضور متفاوت في مدارات اشتغاله.

2- إذا ما فهمنا من التشكّـــل حّس التبلور في قالب بعينه وفي نمط مكتمل من الخطاب والرؤية، سواء أكان كلاسيكيا أم حداثيا وأدركنا من مقولة التجريب معنى البحث الدائم عن نمط جديد من الكتابة لا يستقّر على قرار يسعى في عملية بحثه هذه إلى الانفلات من السائد، خرقا للتقاليد وانخراطا في مغامرة لا تني أمكن لنا أن نعيد إنتاج أسئلتنا السابقة في ضوء جدل التفاعل بين التشكّـــــل والتجريب وفق عاملي التكافؤ واللاّتكافؤ: أي حضور طرف بموازاة آخر أو على حسابه. والمتأمّل في مدوّنة الشعر التونسي، يلاحظ ميل هذا الشعر، قبل بروز ما اصطلح عليه بشعر الطليعة في نهاية الستّينات ومطلع السبعينات إلى التشكّل في أنماط بعينها، لاتخــــرج عن دائرة مفهوم موّحد للشعر تدخل في ذلك محاولات شعراء التفعيلة في تونس والمبشّرين بالمنحى الواقعي الاشتراكي في مطلع الستينات ويظّل حظّ التجريب محدودا. أمّا فترة ما بعد السبعينات فهي فوّارة بالحركات والرؤى المتنافرة والمتجانسة، تسعى إلى التجريب وقد تمارس وهمه أو بعضا من حقيقته وتهفو إلى البحث عن نمط، قد يكون جاهزا في تصوّره ولا تطوله،

تشهد على هذا بيانات الكتابة ومناحيها المختلفة من "شعر طليعي" و"شعر كوني" و"ريح إبداع ثالثة" وهلّم جرّا من تنويعات الأسماء ومحاولات التجريب و التصنيف، وسيكون، لهذا المعترك أثره في مسار الشعر التونسي لاحقا في نهاية الألفية الثانية

3- إنّ تعقّد البحث في مدوّنة هذه الفترة يعود إلى:

أ- صعوبة غربلة النصوص الواعدة بالتجريب من النصوص الملتصقة بالشعارات

ب- ملاحظة الهوة بين ما تنشده بعض الحركات من رغبة ثورية في تأسيس ذائقة شعرية مخترقة للأعراف وما تنجزه من نصوص تريدها أن تكون مؤسسة.

ج- نزعة بعض الجماعات إلى صياغة إبداعها النصي في اتجاهات منمّطة ومدارس مسيّجة رغم دعوتها إلى التحرّر من الأطر و التصورات الجاهزة.

د- حيرة الباحث في تصنيف النصوص من جهة شعريتها ونمذجتها في سياقين: سياق زمن كتابتها وسياق زمن قراءتها.

هـ - عسر تحديد إطار مرجعي لمقاييس النقد والتقويم، إذ يميل البعض من هذه النصوص إلى تقويض سنن الكتابة الشعرية، ما ثبت منها و ما لم يثبت، ممّا يدعو الناقد إلى استخلاص بعض مقاييسه من داخل المنجز النصي، اعتمادا على ما يحكم بنية الكتابة التجريبية في تمظهراتها المختلفة، وفق طابع تحّررها من كل نظام.

إنّ السياق المنهجي بإشكالياته المتنوّعة يطرح علينا سؤالا في غاية الأهمية هو: أتشّكلت معالم الشعر التونسي في العقود الأخيرة من القرن العشرين أم مازالت في تجريب؟ وكيف السبيل إلى درس مظاهر تشكّله والكشف عن

عناصر تكوّنه إن كان هذا التشكّل حاصلا ومعالمه بيّنة ؟ وأيمكن اعتبار حالة التجريب قائمة فيه، أي على التجريب ينبني الشعر وبه يتشكّل ؟ ولست أثير جدلا قديما جديدا ومعركة قد تثير بعض الأنفس قوامها طرح سؤال هل عندنا شعر تونسي أم نحن إزاء نصوص مازالت تبحث عن انضوائها في تيار بعينه أو لون من ألوان الكتابة محدّد وموصوف؟ **وما السؤال المطروح إلا من صميم النقد،** وللنقد سلطته مثلما الإبداع، ولنا بمقتضى ما يحدونا من هاجس الحفر والتمحيص في مجال البحث ما به نتسلّح لبلوغ الجواب الذي من وجهة نظرنا سيكون النتيجة الطبيعية لمسار درس الظاهرة، درءا لكلّ حكم مسبق، وتجنّبا لتبخيس ما هو جدير بالاعتبار وتضخيم ما لا يستحقّ الاعتبار.

إن مدخلنا الأساسي إلى هذه المباحث جملة من الألفاظ المفاتيح هي الزوج الاصطلاحي: التشكّل والتجريب وبين التشكّل بما يعنيه من تبلور معالم الظاهرة الشعرية في زمن ما وسياق تاريخي معلوم انشدادا إلى خصائص فنية ومضمونية محدّدة والتجريب بما هو اختبار مستمرّ للكتابة وبحث دائب عن صياغة متجدّدة للإبداع تشمل أشكال التعبير وقضايا التفكير كما تتعلّق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقّي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيّرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقّي. ولا شك أنّ بين التشكّل والتجريب جدلا قوامه التواصل والتحوّل: التواصل بما هو فعل عالق بديمومة شئ ما كان ومازال كائنا حضورا في الزمن المتحوّل، لأن عناصر منه ما زالت تؤثر في اللاحق وتصوغ جوهره أو بعضا من جوهره، لأنّ القديم يظلّ جوهرا ثابتا قابلا للموات والضمور إن لم يكن في بنية نشوئه وصميم تشكّله قدر من احتمال التجدّد والقدرة على التواصل.أمّا التحوّل، فمن مظاهره

انشداده إلى صيرورة الظاهرة الأدبية الشعرية عبر مسار متنوع تكمن فيه الحالة القديمة وتستحيل حسب قانون التطور المستمرّ إلى حالة مفتوحة على أفق أوسع.

إنّ التجريب لا يمكن أن يكون قفزة خارج المفاهيم السائدة أو ابتكارا خلاّقا من عدم: إنّه جزء من حركة ترسم أفقها كلما تكثّف مداها و تأصّلت جذورها في تربة المعرفة والتجربة مسنودة إلى موهبة صريحة ورؤية فصيحة للنص والعالم. ومن أخطر ما يلحق بالتجريب، إن صحّت تسميته كذلك الزيـــف العالق به والانـــخراط في وهم التّجديد الصّارخ والابتداع الأجوف الخالي من المعرفة دون وعي بسبل الإضافة والتجاوز ورؤية مؤسسة للعملية الإبداعية في سياقها التاريخي وشروطها الابستيمية .بمنظور الذات الخالقة وهاجس الجماعة المتحفّزة للتغيير. فالتجريب بهذا المعنى وخارج كل تعريف ساكن **هو حركة وعي الجماعة بما تؤسّسه الذات المبدعة من فنّ به تتجاوز السائد والبائد وتشي بانخراطها في حركة فن تغيير النصّ، بوصفه خطابا متعدّدا ينهض على مقومات جمالية متنامية وفن تغيير العالم بما هو تمثّل لحركة التاريخ واستشراف لأفقها خارج التنميط الأيديولوجي السهل.**

وإذا شئنا مقاربة المصطلح انطلاقا من سياق ظهوره في الأدب التونسي تنظيرا وإجراء يمكن أن نستند إلى البيانات التي نشرها عزالدين المدني في نهاية الستينات والتي جمعها في كتابه "الأدب التجريبي " الصادر سنة 1972.

ففي البيان الثالث يقول " إلا أن التجريب الفني والأدبي الذي نعنيه نحن هي تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان أو الأديب لرفض ما للـــثقافة والأدب و الفن والتقاليد الحضارية من عناصر متعفّنة تنافي في جوهرها روح العـــصر

و تطور المجتمع وحرية الفرد... والتجريب التونسي في الفن والإبداع نابع من واقعنا الثقافي والحضاري و الفني.. والتجريب الفني والأدبي غزو للمجهول لا اكتفاء بما هو موجود.."

إنّ التجريب بهذا المعنى هو بحث مستديم عن صياغة جديدة ومتجدّدة للإبداع تشمل أشكال التعبيـــر وقضايـــا التفكيـــر والحداثة، وهو مغامرة الأشكال أن تقول ما لم تقله التعبيرات السائدة وأنماط التفكير البائدة وهو وعي بتاريخ تبدّل الأشكال وتحوّل الرؤى خارج المنظومات المغلقة والمفاهيم الساكنة.ولعلّ هذا ما يجعل رصد خصائص الشعرية في النص التجريبي من المهمات النقدية العسيرة.

إنّ دراستنا لمظاهر التشكّل والتجريب في الشعر التونسي في الثمانينات هو مبحث يندرج في جدل الثبات والتحوّل، الإتّباع والإبداع، دون أن يكون هذا الإتّباع خاصية سلبية ومظهرا من مظاهر التقليد الأجوف والمحاكاة العمياء، لأن كل تقليد بمعنى التواصل ينخرط بالضرورة في نسق التكامل مع ضديده الذي هو التحديث المستمرّ للكتابة عبر فعل التجريب.

إن الوعي بهذه الخصيصة في مجال العمل الإبداعي من شأنه أن يبدّد بعضا من الوهم السائد عند بعض الحداثويين الذين ينظّرون للقطع بين القديم والجديد، ولا يميّزون بين الطابع المحافظ للقديم والطابع المتجدّد للعناصر القابلة للتواصل مع أي تجربة تهفو إلى التجريب. وما تاريخ الأدب التونسي في كل مراحله إلا تاريخ السجال الدائب بين مختلف هذه النزعات بوتائر مختلفة وقد يبلغ هذا الجدال أوجه فيتحوّل إلى خصومات ومعارك أدبية تشهد على ذلك، دون توسّع، معارك الشابي ونقاده مع خصومهم ومصطفى خريف ومعارضيه من المحافظين ومنور صمادح وما لقيه من غبن و صدام، بل لا

تكاد لحظة من لحظات الشعر التونسي تخلو من معارك بين القديم والجديد ولا شك فان للسياقات الثقافية والمعرفية والسياسية أثرها في نوع هذه المعارك، وقد لعبت الصحافة دورا مهمّا في إذكاء روح المنافسة فكانت فضاءا للمساجلات ومنبرا من منابر التعبير عن الرأي المخالف. وقد برز هذا المظهر بروزا واضحا في منتصف الستّينات، حيث اصطبغت معركة التّجديد بصبغة عقائدية في فترة كانت البلاد التونسية تعيش أزمة اقتصادية واجتماعية وسياسية خانقة ومتوتّرة من جهة تجريب نهج اقتصاديّ تعاونيّ وضعت في سبيله كل المعرقلات بدافع المصالح الطبقية والسياسية الداخلية والخارجية وتوفّرت له كل أسباب الإخفاق والفشل وانقلبت العدالة الاجتماعية التي كانت مطمحا في البرنامج الاقتصادي الاشتراكي إلى وجه من وجوه تفقير الطبقات الشعبية من فئة الفلاحين الصغار وأصحاب الدخل المحدود من التجّار وقد انعكس هذا التوتّر على عموم المثقّفين والبرجوازية الصغيرة ولقي صداه في حركة الطلاب الرافضة وجموع العملة المحرومين من الكرامة الإنسانية وقد أفضى الوضع الداخلي المأزوم والعربي المهزوم (هزيمة حزيران 1967) وحركات التغيير في العالم (انتفاضة 1968 الطلابية الفرنسية، الثورة الثقافية في الصين 1969..) إلى ولادة أفكار جديدة موصولة في عمومها بالمدّ الاشتراكي العالمي وبالنزعة إلى التحرّر من الاستعمار غير المباشر وبالدعوة عند بعضهم إلى النزعة القومية بمشاربها المختلفة.ولاشكّ فانّ الأثر المتبادل بين البنية الاجتماعية والاقتصادية والبنى الثقافية، الإبداعية، على وجه الخصوص يمكن أن يكون مدخلا منهجيا للباحث بغية رصد مسار التأثيرات الحاصلة بين بنيتي الثقافة والمجتمع، وبهذا الاعتبار وبعيدا عن القول بالانعكاس يمكن أن نجد وجه شبه بين لحظتين في المجتمع التونسي مع

فروق سياقية هما عقد الثلاثينات وعقد الستّينات من القرن الماضي حيث يتراءى لنا المجتمع التونسي يبحث عن نفسه اقتصادا ومجتمعا وسياسة وثقافة مع ما يصحب البحث عن سؤال الهويّة من طموح نحو التغيير ووعي بالكيان وبحركة التاريخ وبدور الأدب في المساهمة في النهوض بالمجتمع.إنّ ما أنجزه الشابي في هذا الصدد شعرا والحليوي نقدا والطاهر الحدّاد تفكيرا في قضايا المجتمع والمرأة لدليل على ما ذهبنا إليه ويمكن أن نقيس هذا على مجتمع الستّينات بوتائر مختلفة: ففي مجال الشعر مهّدت نزعات التحرّر من الشعر العمودي تحرّرا تدريجيا من خلال تجارب الشعر الواقعي والغنائي والميل إلى كتابة قصيدة التفعيلة أسوة بتجربة الشعراء في المشرق في نهاية الأربعينات وا لمزج بين القديم والجديد كما يتّضح ذلك في أشعار" احمد اللغماني" و"نور الدين صمود " و " زبيدة بشير" و" جعفر ماجد" و" محي الدين خريف" و " الميداني بن صالح" وغيرهم لبروز حركة شعرية طليعية سعت إلى تجاوز السائد والتمرّد عليه تنظيرا وممارسة، رغم ما يبدو في أطروحات بعـــض دعاتـــها من تأكيد القطيعـــة مع ألوان الكتابة الغنائية أو الوطنية العامة أوالإجتماعية التي لاتكشف سلبيات الواقع بالقدر المطلوب. ولست أرى في حلقات الأدب التونسي منذ الخمسينات، مثالا لا تحديدا، إلاّ مدارات موصولا بعضها ببعض، رغم ما يبدو من تنافر في الموضوعات والأشكال، خصوصا. بل لعلّي أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول: إنّ رومانسية الشابي في الثلاثينات المشبعة بغنائية شفيفة، بما هي ثورة مكتومة عل القديم المتقادم، هي مهاد للواقعيات في الشعر التونسي بدءا من الواقعية الاجتماعية و الوطنية بألوانها في الخمسينات إلى الواقعية الاشتراكية في مطلع الستّينات إلى الواقعية الرمزية بمناحيها المتنامية التي صارت تلوذ

بالرمز بحثا عن جمالية شعرية تتأسس من داخل الخطاب تعبيرا وتصويرا وإيقاعا كما يلوح في بعض نماذج من نصوص السبعينات والثمانينات والتسعينات على وجه الخصوص. إن سؤال الكتابة يطرح علينا سؤال تشكّلها تواصلا مع نصوص غائبة وانفلاتا من أسر سلطتها، وإذا كانت الكتابة حدثا لغويا يتأسّس على ما اتّصل وما انقطع في آن معا، تتعيّن محلاّ شائكا للدرس، تلوذ بأصقاعها الدفينة فـــي فعل مراوغ و تتكشّف من خلل شقوقها المعتمة للقارئ البصير الذي يستمتع بالعتمة، فان الوقوف على خصائصها وخصوصياتها يدخل في باب السؤال عن هويّتها، وسؤال الهويّة هو سؤال الكتابة بامتياز، وهو سؤال تاريخ تشكّل الكتابة خارج نظام نوعها دون أن نعدم نشوءها من مرجعيات كبرى.

ولعلّ هذه السّمات هي من صميم مشروع الكتابة الشعرية في تونس منذ مطلع السبعينات، وهي سمات تجعل من صفة التجريب جوهر رؤية تميّز الكتابة الشعرية في هذه الفترة و من صفة التشكّل هاجسا يطلب وقد لا يدرك.

التجريب وأفق التجاوز

في

الكتابة الشعرية التونسية المعاصرة

مقتطف

« إنّ تاريخ الشعر التونسي هو تاريخ التأسيس والمحو، تاريخ مشبعٌ بالانكسارات والتشظّي وداخل هذا التشظّي تولد تجارب مخاتلة تغتذي من تعدّد المرجع و تنوّع المعرفة، تسعى إلى عزف منفرد، دون اكتمال. وكأن ثمّة أشياء في غاية التعقيد تعيق كل حركة من أجل بناء نسق ما، نسق مهيئ للاكتمال دون أن يكتمل، مفتوح على مدارات المغامرة التي قد تكون في حدّ ذاتها لعبة مشرعة على كلّ الاحتمالات: احتمال التراجع أو احتمال التجاوز أو احتمال الدوران في فراغ »

مدخل: تتنـــزّل هذه الدراسة الممهورة بـــ "التجريب وأفق التجاوز في الكتابة الشعرية المعاصرة في تونس" في إطار إشكالية النفي والتأسيس بما هي إشكالية يعبّر طرفاها عن مبدأ التجاوز المحتمل: من الرؤية الواحدة إلى تعدّدية النصوص و الرؤى في سياق زمن شعري موصوف.ويقتضي البحث منّا في التجريب إبداء بعض التأمّلات هي من جوهر معاشرة النصوص، وهي من صميم رؤية الباحث إلى مدار مبحثه:

1- ليس كل تجريب فعل تجاوز بالضرورة فقد يكون التجريب قفزة في المجهول، دون أن يحقّق التجاوز المأمول في حركة الإبداع.

2- التجريب قرين الإبداع ومن لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له ومن يجرّب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب.

3- التجريب إعادة إنتاج الأشكال في سياق قانون التراكم والتحوّل: التراكم بما يعنيه من امتصاص للنصوص الغائبة والتحوّل بما يعنيه من تجاوز.

4- إنّ الأدب التونسي بمختلف تجاربه ظلّ ينوس بين محاولات التجريب داخل سياقاتها المعرفية وحدود وعيها بوظيفة الأدب والرغبة في تأصيل هذا الأدب من خلال خصوصيته الفنية والمضمونية.

5- إنّ التجريب هو حركة مغامرة بين الثبات والمغايرة، بين النظام واللانظام، بدء كل فوضى لتجاوز سكونية اللافوضى من أجل دينامية تحوّل معقّدة عن طريق الحوار الدائم بين المركز والهامش: المركز النظامي والهامش الفوضوي المسكون بهاجس المغايرة المستمرّة ودرء الـــمشابـــهة. من خلال هذه الرؤية ووفق هذا الاعتبار وخارج الـــمنطق التقليدي للمساءلة يتحوّل مفهوم "النظام" إلى قاعدة للمغايرة. بهذا المعنى، فانّ كلّ أدب تجريبي مسكون بالمغايرة هو أدب يؤسّس للفوضى الجميلة. وكلّما انخرط الأدب

في التقليدية وتوغّل في التعبير عنها بانت حاجته الدفينة إلى التجريب. إنّ قانون الجدل هذا، هو الذي يحكم تاريخ الظواهر وأنواع الفكر و الفن والأجناس والأدب على مدى تاريخ المجتمعات والبشر، وبموجبه تصير حركة المغايرة الدائمة هي أصل كل ثبات. ألم يقل " أليوث" (Eliot) في سياق آخر"إنّ المعرفة بالتقاليد هي أساس عملية الخلق والإبداع".

فمن المغايرة ينبثق فعل الرغبة في البحث عن قيم جمالية تؤسّس لتعدّدية المعنى، وتعدّدية الـــمعنى لا تكون إلاّ اشتقاقا من الأصل " الذي يبدأ بالتلوّن أو الابتعاد عن مقام الأصلية بمجرد أن يتشكّل كأصل.. الأصل طريق إلى الأثر مثلما يكون اليوم الأول في حياتنا يوما أول في اتجاه الموت في آن واحد...فالأصل يحيل إلى لاحقه دائما..والاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقّق الهوية في انغلاقها الذاتي " (1)

لذا يستحيل التجاوز إلى فعل ملاحقة الأصل بنفيه. وكلّما نفيناه تناسل عبر لواحقه وكلّما توهّمنا إعدامه خرج لنا كطائر العنقاء من رماده عبر هويّة تروم التعدّد واللاتحدّد وذاك من فعل تأصيل التجريب، حيث يقاوم التجريب في هذه الحالة زيف مغامرة الأشكال على حساب الهويّة الجامعة والمختلفة التي هي المعنى الحقيقي لكل فنّ.

إنّ دراسة مظاهر التجريب والتجاوز في الشعر التونسي هو مبحث يروم تجاوز المنطق المثنوي للظواهر والأشياء:فلا جديد بلا قديم، ذلك أن التحوّل من نمط قديم في الكتابةالى نمط جديد لايتمّ إلاّ باستيعاب الأنماط القديمة ووضعها، من جهة الدرس، في سياق حركة تاريخ الظواهر الأدبية وتمثّل المتحوّل فيها والثابت.كما أنّ هذا التجاوز، لايمكن أن يكون فعل نفاذ إلى المستحدث من أشكال الإبداع إلاّ عبر الصراع مع القديم والدخول في

سجال حيّ وواع معه. وما تاريخ الآداب الإنسانية عموما، والأدب التونسي على وجه الخصوص إلاّ تاريخ الصراع بين مختلف الرؤى والتيارات الأدبية، كما ألمعنا إلى ذلك في المدخل النظري العام لهذا الكتاب.

وما من شك، فانّ مختلف هذه الضوابط المنهجية، المحدّدة لنهج الرؤية والمتعلّقة بإشكالية التجريب والتجاوز، من جهة السعي إلى تفكيك بعض المفاهيم النقدية ورسم حدودها وتأكيد الوعي بمزالقها هي التي ستمهّد لنا السبيل إلى دراسة بعض أصناف النصوص الشعرية التونسية التي ظهرت في الفترة المتراوحة بين أواخر العقد السادس من القرن العشرين والعقد الثامن منه، مدركين اختلاف أشكالها وتنوّع مضامينها.

ولرصد هذا التنوّع الذي مازال يبحث عن تشكلّه تجريبا لا يني، رأيت أن أقف على وجه من وجوه تجارب زمرة قليلة من الشعراء، ترتشف من ذائقة الحداثة وتمتاز بالبحث الجادّ عن نصّ ممكن، داخل مجال خصوصية شعريتها ورؤيتها إلى النص والعالم وخارج مجال شعريتها بالنهل من ثقافة العصر مواكبة لجوهر معناه، دون الانخراط في زيف مبناه. وإذا آمنا بهذا التنوّع ومارسنا حقّ الاختلاف في التقبّل، غدا اختيار مابه نمثّل على هذا الشعر المتعدّد لا حدّ له قد تتّسع له كتب ويضيق به هذا المجال حتما، لذا فلا مخرج من ضيق محبس البحث إلا أن نتوخّى اختيار نماذج من الشعر التونسي سماها البحث عن التجاوز والتجريب المستمرّين، منذ العقد السابع من القرن المنقضي، حيث لم ينقطع عنها فعل الكتابة، هاجسا مفتوحا على التجريب، كل تجربة من هؤلاء الشعراء، ولها أطوارها، ترشح بشعرية مخصوصة، تفضي بنا ولاشك إلى مشروع تصنيف النصوص لا يتنى إلا من خلال تعدّد

الأساليب وتداخل أجناس الكتابة وتعاضلها وتباين حقول الرؤية والممارسة الإبداعية، كشفا عن مسار، ما انفك يبحث عن اكتماله دون أن يكتمل.

لقد اقتصر مبحثي هذا على نماذج من النصوص هي:

I - في النص التجريبي: الطاهر الهمامي نموذجا

لقيت حركة الطليعة من خلال دعوتها إلى الكتابة التجريبية انتقادا لاذعا وردود فعل متعدّدة، واعتبر البعض من معارضي هذه الحركة أن التجريب هو ضرب من التخريب لسنن الشعر الرفيعة وتقاليده الأصيلة، وعلى هذا المنوال اعتبر محمد صالح الجابري في كتابه " دراسات في الشعر التونسي" أنّ الشعر التونسي في سبات في الفترة المتراوحة بين 1968و1972 مفسّرا ذلك بـــ" بروز أصوات جديدة عشّشت في ظلال هذا الصمت ورفعت عقيرتها بالدعوى إلى شعر تجريبي و أعلنت دون تهيّب أو خشية انتهاء جيل من الشعراء ألصقت به كل ما يشين.. ثم أخذت في بياناتها الشعرية تشرح دعواها وتبرّر ظهورها.. مما جعل المثقّفين والقرّاءعلى حدّ السواء يتقبّلون هذه القصائد النثرية بتحفّظ وسخرية.." [2]

و بعيدا عن الأحكام المسبقة والآراء المسقطة، حريّ بنا أن نقف على بعض مظاهر هذه التجربة من خلال أهمّ خصائص كتابة الهمامي الشعرية في دائرة هذا الطور من أطوار الشعر التونسي. والثابت أنّ هذه الحركة بمجموع أفرادها قد مارست التجريب وأن " الهمامي" من خلال كتاباته التنظيرية والشعرية و انخراطه في حركة غير العمودي والحر، كان أبرز من انخرط في مشروع البحث عن أشكال ومضامين جديدة، دون أن نغفل عن جهود " الزنّاد" في" المجزوم بلم" و القرمادي في" اللّحمة الحية".

ويمثل الحصار الذي كتبت نصوصه بين 1969 و 1971، إبّان مرحلة ذيوع الشعر الطليعي وتكثّف حضوره بين الشعراء علامة بارزة على خصائص هذا النوع من الشعر لخصها الأستاذ"توفيق بكار" في تقديمه لهذا الكتاب، مبينا طريفة وظريفه، كاشفا هزيله وخفيفه في قوله:

" فشعره مأنوس اللفظ قريب العبارة و أخشى ألا يكون بعيد الإشارة ولكن جانب التصريح في شعره مازال وافرا وفي ذلك موت الشعر بلا جدال. أضف إلى ذلك ثرثرة مضجرة أحيانا و سردا ينقلب الشعر معه قصّة وحكاية. مع أن له طبعا شعريا أصيلا و خيالا مبدعا. كما أنّ له في التعبير ابتكارات تدلّ على أنّه أدرك أنّ الشعر خلخلة للغة.." [3]. ولا شكّ فان مظاهر التجريب و اختبار الأشكال واللغة وإتيان المعاني الموصولة بحياة الناس في هذه المجموعة بيّنة، فقد أدخل " الهمامي" في شعره لغة الباعة و نداءاتهم وصارت القصيدة تقرأ بالبصر و السمع في وضعها على الورق وفي الذهن، ولمبانيها دلالات لا تقلّ عن معانيها، ولهندسة كيانها إيقاع يخرق به الوزن ويتهدّم من خلاله صرح القافية في لغة، هي من نسيج اليومي والعامّي" وقد يضيق الشاعر بالعبارة فيجاوزها إلى سائر الأنظمة العلامية الأخرى التي تقع العين على شواهدها في المحيط، وهكذا تدخل الرسوم و الأشكال والفراغات والنقط ضمن وسائل التعبير وتدخل فنيات بعض الفنون مثل التركيب والتلصيق "[4] ولعلّ هذا ما حدا بالأستاذ بكّار إلى القول في التقديم: " وقد برع الشاعر في هندسة القصيد خاصة. فالقصيد بانوراما وكوكتيل ومناظر من النفس في شتى أحوالها و نشرة أخبارها على اختلاف الساعات مع التقطّع والتنقّل السريع في الزمان والمكان ومن الذات إلى الواقع وهي قصيدة

سمعية وبصرية تنتصب أمام عينيك في زرقة أفريكا وفي تفاهة تذكرة قطار القلعة الجرداء."[5]

هكذا نتبيّن بعض خصائص القصيدة التجريبية كما تعامل معها الهمامي في مرحلة الدعوة إلى الشعر الطليعي ويمكن تبويبها منهجيا في دائرتين:

1- دائرة الأشكال، وأهم خصائصها

أ- استخدام العامية والميل إلى اللفظ المأنوس والعبارة الدارجة على الألسن في قوله على سبيل الذكر:

طفل يبربش زبلة

وطفل يجري وراء سائح

الروح نافدة

والريق شايح [6]

ب - الميل إلى هندسة القصيدة و كتابة البياض بتوظيف الفن التشكيلي عن طريق الرسوم و بيان اللافتات ومن أمثلة ذلك: قصيدة " كوكتال في الهواء الطلق" [7].بمقطوعاتها الإحدى عشرة.

ج- كثافة السرد في الشعر والميل إلى أسلوب الحكاية، في قوله:

صاح الأول: شيات

وصاح الثاني: شيات

وصاح الثالث: شيات

وصاح الرابع: شيات

ونادى الخامس: شيات

حملت صندوقي ورحت أشيت مع شعبي [8].

د- توظيف السخرية بوصفها تقنية في الكتابة وتعبيرا عن موقف من الظواهر الاجتماعية السائدة.

2- دائرة المضامين: ويمكن رصدها في:

أ- المنحى التصريحي في وصف الوقائع ونقدها: كما جاء في قصيدة:
" Défense D' entrer " [9]

ب- هيمنة البعد الأيديولوجي ذي المنحى الاشتراكي الواقعي:

أقول لكم: أنا واقعي
وأنتسب إلى هذا القرن
شعبي أنا وشوارعي
وجهي مترب
وأعصابي
من صنع هذا الفرن [10]

ج- استخدام أسلوب التقطيع والتركيب والجمع بين ما هو بصري وسمعي عن طريق أصوات اللغة ومرجعياتـــها المتعدّدة : مثل قصيدة "المشي بالمقلوب" [11].

د-اعتماد الواقع بتناقضاته مرجعا من مراجع دلالات النص تمتينا لعلاقة الشاعر بمخاطبه.

وقد واصل " الهمامي "هذه التجربة بعد انحسار مدّ الطليعة سنة 1972 داعيا في الملتقى الأول للشعر التونسي بالحمامات المنعقد أيام 23و24و25 جويلية 1983 من خلال بيان وقّعه مع سميرة الكسراوي و محمد معالي إلى تبنّي المنحى الواقعي، ويعدّ هذا البيان في وجه من وجوهه مراجعة نقدية لبعض مبادئ الطليعة ما تعلّق باللغة والخصوصية التونسية والبعد العربي. وعموما

فانّ هذا البيان لم يكن منفصلا عن الأرضية الأساسية التنظيرية والإبداعية لحركة الطليعة، مما يثبت جدل التواصل والتجاوز: التواصل مع أصول الحركة والتجاوز من خلال الانفتاح على اللغة الفصيحة بعد الدعوة إلى الكتابة بالعامية ونقد مقولة " التونسة ".

- **من الطليعي إلى الواقعي: جدل التواصل والانقطاع**

إن الناظر في " صائفة الجمر" الصادر سنة 1984 بعد زهاء عقد كامل من تجربة الكتابة الشعرية والتنظير لها يلاحظ أنها تعكس إلى حدّ كبير جدل التواصل والانقطاع مع تجربة الشعر الطليعي وهو في غمرة حماسته، بحثا عن أشكال جديدة مغامرة من خلال مجموعة " الحصار ". والمتأمل في مجموعة "صائفة الجمر" [12] يمكن أن يرصد مظاهر التحوّل في الأشكال والمضامين في مستويين من التحليل:

1- مستوى الخصائص الصوتية الإيقاعية والتركيبية:

يمكن تبّينها في المظاهر التالية:

أ- **التشاكل الصوتي**: وهي خصيصة إيقاعية ترتكز على المماثلة الصوتية. وقد تشمل حشو السطر، كما يمكن أن تشمل أطرافه، ومثال ذلك ما جاء في قصيدة "عفراء لم تمت" [13] من تشاكل صوتي بين مفردة"مولود"و"بارود"و"ماتت"و"كانت" و"فجعة"و" سبعة " والأمثلة لا حصر لها وبين سلسلة الأفعال(ماتت/ ولدت/ ضحكت /بكت)وقس على ذلك ما جاء في قصيدة"عيد بأية حال" [14] من خلال تشاكل الألفاظ من جنس (الأصيل / الدخيل/أساطيل / أبابيل) ومثلها تتصادى ألفاظ(البربرية/البندقية/ عصبية).

ب- **التقطيع**: وهي تقنية تقوم على توزيع الجمل البسيطة توزيعا قوامه التقطيع المتوازي، حيث تلعب الأداة النواة فيه دورا توزيعيا من مثل تـــرديد " كانت" التي تمثّل العنصر اللغوي الموحّد لأجزاء المقطع الشعري ويمكن من جهة أخرى أن تساهم في بناء سردية القصيدة. وفي هذا السياق تكرّر الفعل الماضي الناقص " كانت" خمس عشرة مرّة وتحوّل بذلك إلى دال إيقاعي سرديّ يساهم في تشكيل معمارية القصيدة جملا سريعة الإيقاع:

كانت مدينة

وكانت وطن

كانت شواطئ

وكانت سفن

كانت بساتين   كان شجر

كانت مزارع   كان حصاد [15]

ج- **التجنيس**: وهو مصطلح بلاغي ينهض على التجانس الجزئي أو الكلّي للحروف ويتكثّف حضوره، مستعيضا به، في ظاهر السماع عن النظام العروضي. وتصير هذه المكوّنات اللفظية بمثابة اللازمة من حيث تكرارها: ففي قصيدة "كأس العالم " [16] تتعدّد الأمثلة من جنس (الثوري/الدوري/ الحجاج/الحلاّج / الصف/الكفّ..)

د- **الترديد**: وهو ظاهرة من ظواهر الشعر الحديث وقد وظّفها الشاعر ليكسب شعره نغمية تضفي على الشعر بساطة العبارة ونباهة الإشارة. وتكاد تكون آلية من آليات الكتابة عند الشاعر، تساهم في بناء القصيدة وفي تشكيل معمارها في الخطاب بنوعيه الشفوي والمكتوب في مثل ترديد فعل الأمر في قصيدة " كأس العالم" حيث يصطبغ الفعل في هذا المقام

بشحنة إيديولوجية ساخرة، ففي المقاطع الأول والثاني والثالث يردّد المطلع التالي:

مت محنيّ الظهر

مت لا تنبح

وترديد عبارة " لا أعجب" في المقطع:

لا أعجب حين أرى

لا أعجب إن قطع الغازي. (17)

وفي قصيدة "جغرافيا التواطؤ" يتكرّر فعل "تواطأ" إحدى وعشرين مرّة في جمل بسيطة متواترة.

هـ-**التوازي**: وهي خصيصة أسلوبية تركيبية أبرزها "ياكبسون"في حديثه عن الشعرية ومقوّماتها وتعني، فيما تعنيه انتظام الكلام في أنساق تركيبية أو صوتية معلومة حسب هندسة معلومة. ويكاد شعر " الهمامي " ينبني على هذه الآلية، ففي " عفراء لم تمت" يشتغل الشاعر على بنية التلازم الظرفي:

لما سمعت صرخة صور

قالت صيدا

لما سقطت صيدا

قالت دامور

لما سقطت دامور ودمرها زمن داعر

قالت بيروت (18)

ويلعب التوازي دورا مهما لإكساب القصيدة إيقاعا داخليا، ويعمل أيضا عن طريق الترديد على إنتاج صيغ تركيبية ميسورة التقبّل، قريبة من الخطاب

اليومي المباشر بغية الإبلاغ فالتحريض المضمّن في طوايا المعنى قصد بناء موقف من العالم.

2- **مستوى العدول النوعي للغة:** ونعني به الخروج من مجال لغوي إلى آخر، كالانتقال من الفصيح إلى العامي أو من العامي إلى الفصيح بتطعيم كل مـــجال بالآخر، مما ينشأ عن ذلك بنية فصيحة لسجلات لغوية عاميـــة أو بنية عامية لسجلات لغوية فصيحة، ويتّضح ذلك جليّا في قصيدة " كأس العالم "من خلال المقطعين التاليين، مقطع ذي بنية فصيحة:

مت محنيّ الظهر على القفة

مابين رؤوس البصل

مت محنيّ الظهر   لا تصح...

مت محنيّ الظهر على الجمر وعش بنواة التمر ولا تسأل.

ومقطع له بنية عامية:

ومُوتْ مَحْني الظهرْ عَ القفّه

ما بِينْ روس البصلْ

مُوتْ مَحْني الظهرْ

مُوج البحرْ يتْلاطمْ

مُوج البحرْ

وانْت عَ الخبزه جَرَّايْ

وبُرْجكْ حِلْبَة وطماطمْ (19)

ولا تخلو مجموعة " صائفة الجمر" من أمثلة كثيرة يضيق المجال عن حصرها من نوع"شكّب شكّب"و "كركر ساقيك" و"مكبوب السعي"و"مزطولا بمسلسل" و "كبرت كرشك و تدلّت أذناك ". ويميل أحيانا إلى استخدام

القوالب الجاهزة " الكليشيات " مستأنسا بالذاكرة الشعبية والكلام اليومي مثل " دمه ما زال طري". وعموما فان المعجم الشعري متنوّع مابين فصيح وعاميّ ودخيل ومعّرب (الأفندية / الستات/ الكاوبوي) و يوظّفه الشاعر لإكساب القصيدة شحنة دلالية تنهض على الموقف الناقد والساخر من أوضاع الإنسان والمجتمع والسياسة في سياق إثبات رؤية واقعية للكتابة لا تخلو من نفس تحريضي.

3- **مستوى الأساليب المعنوية:** ونعني بالأساليب الفنّيات المنطقية والذهنية التي تكشف عن نهج الكتابة والتي تنتج المعنى أو سلسلة المعاني في مستوى البنية الدلالية للقصيدة و كيفية تشكّلها ومن مظاهر ذلك:

أ-التوليد: وقد يكون لغويا أو معنويا يكشف عن بنية منطقية تتناسل معانيها من خلال مبانيها مثل استخدام البنية التلازمية في قوله آنف الذكر:

لمّا سمعت صرخة صور

قالت صيدا

لما سمعت صيدا

قالت دامور....[20]

والتوليد في شعره: توليد مصدره لفظة نواة تحدث بتكرارها نسقا توليديا من خلال التكثيف الجزئي للتفاصيل وصولا إلى المعنى الكلّي الجامع والمثال على ذلك نضربه من قصيدة "جغرافيا التواطؤ" [21]حيث يتحوّل فعل " تواطأ" إلى لازمة تتحلّق حولها العناصر: (الماء/التل/الجبل/ الخليج/المحيط/ الجريد/ الحجر) ويصل إلى الـــمعنى الكلّي بقوله: "تواطأ غربا وشرقها."

ويترع الترعة نفسها في " الأرض المحروقة" [22] ليبلغ المعنى الكلّي في قوله:

كانت حضارة وكانت مدائن بعد أن عدّد عناصر المشهد (الشواطئ/ البساتين/المزارع/ العصافير..).

ب- **التضمين**: وهي تقنية اعتمدها الشاعر في قصائد عديدة من المجموعة و أشار إليها في المتن أحيانا وفي الهامش أخرى. وقد استطاع أن يحوّل هذه الظاهرة إلى أسلوب من أساليب شعريته باستخدام التضمين، مثل استخدام بعض أبيات عنترة في قصيدة " خطاب إلى الـــجاهلي المهزوم " إمّا بترديدها أو التصرّف فيها مثل قوله:

وسيفك كان في الهجا طبيبا / يداوي رأس من يشكو الصداع

وتودّ تقبيل السيوف لأنها / لمعت كبارق ثغرها المتبسّـــم [23]

و على المنوال نفسه صاغ قصيدة " صخرة الشابي" [24] مع الاكتفاء بنقل عبارات من شعره مثل عبارة "فوق القمة الشماء "أو "ينفخ نايه" أو بإدخال تحوير جزئي على بيته المشهور"ومن لا يحبّ صعود الجبال يعش/ أبد الدهر عيش النكد ".

ولا تخلو قصيدة " تحية أممية إلى الشيلي" [25] من تداخل نصّي (Intertextualité)مع "عشرون قصيدة حب لنيرودا ". إن هذا الأسلوب، فضلا عن كونه يمسّ بنية القصيدة ومعمارها الشكلي فهو يمثل وجها من وجوه بعث القصيدة المبدعة ذات النفس النضالي، قديمها وحديثها و تتريلها في شواغل العصر وشحن مضامينها بطاقة متجددة.

4- **مستوى أساليب التعبير وأنواعه**: يستخدمها الشاعر مجملة ومفصّلة في قصائده ويمكن رصد هذا المستوى من خلال أساليب ثلاثة:

أ-**الوصف**: هو مقوّم من مقوّمات الخطاب السردي، يضفي عليه"الهمامي" بعدا شعريّا عن طريق نظام توزيع الجمل القصيرة وأسلوب الربط بينها

وتداعي الموصوفات تداعيا حرّا موقّعا، مكثّفا بذلك دلالة الموقف الرمزي الساخر: ففي قصيدة "احتمالات الطقس" يتّخذ من رمز شخصية " عم الطائر" رمزا جناسيا للشاعر ذاته "عم الطاهر" وعن طريق سلسلة الأفعال والأسماء المفاعيل يشكّل الشاعر معمارا وصفيا يجمع بين الجد والهزل مستخدما الوصف بنوعيه، الحسّي والمجرّد:

مترع الوجدان عمّك الطائر

مشبع المشاعر

يصهد الجمر منه القوائم

وجفنه حالم

يشقّ قلب العاصفة

ينشد طقسا جميل

وعمرا طويلا طويل [26]

كما يستعين الشاعرفي أغلب هذه السياقات الوصفية بمركّبات الإضافة والنعت، محوّلا المشهد العام إلى صور جزئية استعارية:

وحدها تقف النخلة العالية

وحدها قطرة العزّ خيط الأمل

وحدها واحة الأغنيات

تقف الآن تحمي شموخ الجبل

وتنافح عن قسمات النهار و لون الأصيل [27]

ب- **السرد**: إن أهمّ خصيصة في شعر "الهمامي"استخدامه أسلوب الحكاية ويتميّز هذا الأسلـــوب ببساطة الجملة النحويـــة وتكثّف الأفعال السردية الدالّة على الحركة التي تشكّل في مجموعها متواليات من الكلمات في نظام

متنوّع من الضمائر وفي نطاق خطّ زمني متطوّر، ترتبط الأحداث فيه بمسار متنام وتقع في أمكنة موصوفة. وعادة ما تلعب الشخصية المحورية دورا مهمّا في بناء سلسلة الأحداث عن طريق التتابع السردي وتشكيل سمات المكان المحدّد كما يتجلّى ذلك في قصيدة "صخرة الشابّي"، حيث يتابع الشاعر سلسلة حركات الشابي في أطوارها المختلفة عن طريق تكرار اللازمة "من هنا مرّ" متّخذا منها جملة سردية تضفي على الخطاب الشعري بعدا حكائيا:

من هنا مرّ أبو القاسم

والى هذه الصخرة جاء

من هنا مرّ و"فوق القمّة الشمّاء"

غنّى أبو القاسم "للصباح الجديد"...

من هنا مرّ ومنذ خمسين خريف..

من هنا مرّ سحاب الشعر، غيث الشاعريه..

وهنا كان جلس

ج -**السخرية**: تمثّل السخرية البنية العميقة للقصيدة و تكشف عن المفارقة الصارخة بين المنشود والموجود، وما اهتمامها بالموجود إلا لشرحه شرحا ساخرا بالكشف عن طواياه وخفاياه المفارقة لظاهره بواسطة اللغة الواصفة، وما "الوصف هنا، تأليفا، إلا وجه من وجوه التفكير، فبدل أن يسمّي الأشياء فهو يحوّلها، بشكل من الأشكال المرئية عن طريق عرض الخصائص والوقائع الأكثر أهمية عرضا حيا وحيويا.." كما ذهب إلى ذلك" فيليب هامون " (Philippe Hamon) في كتابه " مدخل إلى تحليل الوصفي" (28)

ومن أمثلة النـــزعة إلى هذه الظاهرة قول الشاعر:

والأعاريب زطلانة والأعاريب غلبانة

وبنوعبس خدم للفرس

وبنو خيشوم خدم للروم

كبرت كرشك وتدلّت أذناك

وتضخّم مصرانك وانتفخ الردفان..[29]

وقد يستخدم الشاعر في مواطن أخرى اللغة التحليلية المفضية إلى تحليل الشخصية واستبطان سلوكها:

وتحوّلت إلى قرّاد في سرك الباي

ومهرّج أحزان الملكة [30]

وتستحيل السخرية في سياق آخر موقفا من الكتابة والعالم:

كان بودّي أن أبيض لكم شعرا عن المشاعر

كان بودّي

لكن فاكهة المرارة

وأحزاني جدّي [31]

و ينتقد الشاعر، ساخرا، الغارقين في لجّ المسلسلات وكأس العالم في حين يداهمنا خطر الأعداء يتربّصون بأرضنا و يعيثون في سواحـــل بلداننا عبثا. فتبدو المفارقة الساخرة بين عالمين: عالم المواطن يشغل نفسه بهموم الملاعب و يموت محنيّ الظهر على القفة وعالم المغتصبين يحاصرون بيروت وينهبون الأرض ومن عليها ويسلبوننا الماء والهواء والحياة.

5- انحسار الغنائي وهيمنة الوظيفة المرجعية:

إن الناظر في شعر " الهمامي " من خلال "صائفة الجمر" يلاحظ أن انتماء الشاعر إلى المنحى الواقعي تنظيرا وإبداعا يمكن أن نكشف صداه من خلال بنية الكتابة الشعرية ذاتها، ففضلا عن أسلوب "التغريب البريختي"

(Distanciation) الذي يستخدمه في مجال تضمين الشعر القديم في الحديث كسرا للنسقية الغنائية فان شعره يمتاز بـــهيمنة الوظيفة المرجعية والحضور النسبي للوظيفة الإفهامية وانحسار الوظيفة الغنائية، وقد أجرينا في هذا الصدد رصدا إحصائيا (32) تبيّن من خلاله طغيان الوظيفة المرجعية كما أسلفنا في ثماني قصائد من بين إحدى عشرة قصيدة، والقصائد هي (عفراء لم تمت/جغرافيا التواطؤ/ الحمامة المطوقة/ الأرض المحروقة/ صخرة الشابي / عيد بأية حال/ أغنية أمية إلى الشيلي /احتمالات الطقس..)

والملاحظ أيضا أن الشاعر زاوج في قصيدة " صخرة الشابي" بين خطاب المتكلم وخطاب الغائب في جمل قصار:

إنني أصغي إلى وقع خطاه

إنني أصغي أراه

في بدلته الجريدية

نخلص إلى القول إنّ من سمات النص الطليعي التجريب بما يعنيه التجريب من توظيف لمقومات الحداثة الشعرية وصوغها صياغة مخصوصة تنسجم ورؤية الكاتب، فتغدو بذلك ضمن شروط تحقّقها النصّي أسلوبا مميّزا في الكتابة تنهض على رؤية متغيّرة يحدّدها عمق التجربة وانخراطها في الزمن وقدرتها على نقد ذاتها من جهة المؤلف المبدع، كما تنهض، من جهة المتقبّل، على حدث الصدمة التي هي وليدة الاختلاف بين خطاب منجز له خصائصه الثابتة وسننه المستقرّة وخطاب وافد من ذات رافضة للأنساق الثابتة فكرا وموقفا وكتابة، خروجا عن السائد واستشرافا لمستقبل طليعي للكتابة.

II- النص الصوفي بين تجريب الرؤيا والبحث عن تشكّل نص مفتوح الوهايبي مثالا:

تبدو تجربة "منصف الوهايبي" لافتة للانتباه من جهة تنوّعها ونسق تطوّرها وعمقها المعرفي، فهي بحث مستمرّ عن أفق نص مفتوح يغتني بتراثه ويشتغل على اللغة والمرجع في صيغة المتعدّد ويحتفي بالرمز والصورة داخل مدار الرؤيا. والراصد لمسار هذه التجربة بدءا من مجموعته الشعرية الأولى "ألواح" الصادرة سنة 1982 مرورا بـــ:" من البحر تأتي الجبال " الصادرة سنة 1991 و "مخطوط تومبكتو" الصادرة سنة 1998وصولا إلى "ميتافيزيقا وردة الرّمل" الصادرة سنة 2000 يلاحظ قدرة الشاعر على تنويع مدارات كتابته من مدار التصوّف إلى مدار الحفر في ذاكرة الأمكنة إلى تشكيل النصّ الرؤياوي وبين هذه الكتابات انفصال واتصال، تجريب وتبعيد وتشكّل محتمل للغة، تلقاه في جذعها الأصلي المشترك وفي بحثها المستديم عن أفق متنوع للكتابة يمتح من ذاكرة الأمكنة وطقوس الإنسان الأولى وهو يشكل عالمه العجيب:

لي أن أكتب

أن أتدافع بين صداي وصوتي

بين صداي وموتي

أن أمشي فوق وريدي

هذا الحبل المشدود وئيدا

أن أتماسك

بين الوسطى والإبهام

و أهبط

سلّمك الهاوي

حيث يرف النوم على ابهام الحلم وأصغي

للرمل، لقطرالميزاب، لركض الخيل،

لأقدام ناعمة كنسيب المتنبي

تعبر ليل الصحراء !

حيث تجنح أسماك خرافيات أو تتقلّب في الفضة

والظل غبار حجار أبيض يصعد من هاوية

نحو سماء خضراء !

ويكون لقلبي جلد أحمر في هيئة طير.

ألقيه لصقر الصيد، وأمشي في ذهب الريح.. (33)

إنّ الكتابة عند " الوهايبي" هي مشروع نحت للعجيب من المخيال في أصوله الأنتروبولوجية والتاريخية وحفر في مخطوطاته بحثا عن كل علامة ممكنة في المكان والزمان توحي بصدى الكائن الإنسان والحيوان رمزا متحوّلا يحيل على أنا الشاعر في طقوس تخييله وما يختزن في ذاكرته ورحلاته من معاشرة البشر والحجر. ولعلّ حقيقة ما قد ثبتت في ذهني وأنا أصغي إلى نصوص الوهايبي، هي أن الشاعر:كان ومازال **مهموما بتجريب الرؤيا أكثر من تجريب الشكل بل لعلّ تجريب الأشكال، ما تعلّق منها بموسيقى الشعر والبناء السردي والحواري، خصوصا، قد تحقّق في شعر الوهايبي خارج التنظير المسبق واللغط المدوّي لحداثة الشكل وداخل صميم التجربة الرؤياوية بما هي تجربة عضوية مركّبة يعسر على الناقد تمثّلها إن قاربها من خلال تجربة الجزء، لا تجربة الكلّ**، فعلى ناره المقدّسة الهادئة كانت الأشكال تستوي من كتابة العامي في فورة الشباب إلى الفصيح المعتّق الضارب في التراث في المراحل التالية و من الواقعي، الراصد لمشاهد

اليومي (ماسح الأحذية) والقوميّ الممجّد للهوية من خلال عناصرها الرمزية (الخيمة، الجمل، الصحراء...) إلى الصوفي المنشدّ إلى شعرية الجسد فضاء من القول والتخييل ينهل من خطاب الصوفيّ ويلتحم برمزية دلالته انخطافا إلى عالم الصورة التشكيلية في درجات مفارقتها وعتبات انجلائها مغامرة لا تنقضي.

وإن شئت تخصيصا على ألواحه الأولى الصادرة سنة 1982، استضاءة بكلية التجربة واستراتيجيتها أمكن القول من جهة سؤال التجريب والتشكّل أن مجموعة ألواح هي مركّب قصائد، بعضها ينتمي إلى القصائد الأولى، وهو عنوان القسم الثالث الذي يشتمل على ستّ قصائد بين طوال وقصار وتتميّز هذه النصوص بنفس واقعي و نضالي في شعرية لا تخلو من صنعة. وصنف ثان وزّعه الشاعرالى محورين: اختار للأول عنوانا دالا " مراثي الملك" ويشتمل هذا القسم على سبع قصائد واختار للثاني عنوان "القصيدة العربية" و يحتوي عشرة قصائد. وبدءا يمكن القول في مستوى تأمّل العناوين الكبرى والصغرى أنها توحي بحقول دلالية متنوّعة وبوعي الشاعر في تجريب الأشكال والبحث عن المضامين الجديدة ولا أظن" مراثي الملك" إلا لحظة انخراط في الحلم والقلق وذوبان في الحقائق المطلقة واحتفاء بالجسد و رحيل إلى مملكة الوجد، حيث مرايا الروح، عليها تنعكس لغة " فاكهة الليل" وتنجلي هواجس المريد وبحثه الممضّ عن العشق الأوّل في حين ترشح "القصيدة العربية" من خلال عناوينها الصغرى بوحدة دوالها (الأمكنة والعناصر مثل الصحراء والجمل والنخيل)وانضوائها ضمن فضاء دلالي تأصيلي تراثي ينهل من سجلاّت الموروث الديني والأسطوري من موقع استعادة هذا التراث في لغة معاصرة وبرؤية فنية مغايرة وما القصائد الأولى

إلاّ محاولات تجريبية ملتزمة بالواقعية وملتبسة بأبعاد رمزية ومعان وجودية متخفيّة. وإذا انتقلنا إلى قراءة نصوص "ألواح" بحثا عن خصائص التجريب فيها ألفيناها متجسّدة في المظاهر التالية:

- الترعة الصوفية واستكشاف التراث
- استخدام تقنية القناع والميل إلى الترميز
- الترعة إلى تأصيل اللغة
- شعرية الدال الإيقاعي

ولاشكّ، فان بين هذه العناصر ما تعلّق منها بالمبنى أو بالمعنى جدلا، لا يمكن إغفاله.

إنّ هذا التنوع الدلالي في المجموعة بأكملها إنما هو دليل بحث وتجريب ينهض على مشروع رؤية أو اتجاه شعري لجماعة أطلق على شعرهم "الاتجاه الكوني".

1- النـــزعة الصوفية واستكشاف التراث:

تمتاز كتابة " الوهايبي " في هذه الفترة بتلازم الصوفي والكوني انطلاقا من مفردات التراث وهي صفة ميّزت كتابته وكتابات أقرانه(الغزي والقهواجي..)، حتّى أدرجت هذه الجماعة في ما اصطلح عليه بـــ "الشعر القيرواني " لاعتمادهم أجواء القيروان التراثية مرجعا، رغم أنّ شملها، قد تفرّق مع الزمن. والصوفي في هذه المجموعة لا يتعدّى كونه وسيطا بين عالم الرغبة أو الهوى حيث مسكن الجسد، والغيب حيث المطلق الأبد نـــجاهد في سبيل كشفه، فإذا بنا نتماهى في طقوسه بوساطة اللغة، ويتحقّق هذا التروع في قصيدة "في اصطفاق الريح والنخلة" (34) حين "يرقى الفتى الضليل سلم الأحجار واحدة فواحدة " و "يجلس بين غصني دهشة وتدور خمرته

على جلاّسه.. وتبقى للفتى الضليل خلوته " وما مشهد الصعود في معراج اللغة إلاّ اندغام في حضرة الجسد، حين تجيء الفتى سيدة فتهبط به إلى جنّة اللذة، تاركة طعم الحزن والحسرة وتظل جثّته التي انطفأت بين اصطفاق الريح والنخلة معلّقة في فضاء النصّ. وتتجلّى خصائص النص الصوفي في قصيدة "احتفالية" من خلال صورة الفتى وهو يواجه الهوى الصعب، واقفا أمام باب الله مرتبكا وفي هذا السياق يمزج الشاعر بين معاني الوجد الصوفية والحب الإنساني في ذوبان فذّ:

واحفظ يديك إذا شارفت مملكتي

هل يطرق الباب إلا قلبك الوجل

مستوحذا يتجلّى الله في لغتي [35]

والمجموعة تزخر، عموما بإشارات صوفية كامنة في الألفاظ والحالات والأسماء:

يرتدي العاشق وجه الله في حضرته

يهبط في المد أقاليم البحار [36]

أو قوله:

أيّ نهج سأنهج بين المفازات

يا سيدي السهروردي

إنهم يسألونك عن آخر الحلم

أيان ينفضّ مغلقه [37]

و لم يقتصر استكشاف التراث في مجموعة "ألواح" على النزعة الصوفية وإنّما شمل توظيف التراث الديني لغة وصورة، خصوصا في قسم "القصيدة العربية". ففي سورة النخيل تتواتر لغة القرآن تواترا ملحوظا في قوله:

مباركة أنت يا ابنتنا الراحلة

فادخلي في عبادي الذين أحبّ

وادخلي جنتي المقبلة [38]

أو قوله:

و كانت مهرة عربية في بيتنا تلد

سلام أنت يا ابنتنا

سلام أنت حتى مطلع الفجر[39]

أو قوله في قصيدة " الآن استراحت ركابي":

في المشيمة تحضن سبع سنابل حمر

وسبع سنابل سود عجاف..[40]

وفي قصيدة " رجل ينهض من غار حراء" يعيد صياغة قصة النبي في غار حراء مستلهما منها بعث الإنسان العربي:

والرجل الناهض من غار حراء

يمشي في الناس وحيدا

يلمع نجم في الأفق الشرقي

وتدور الأرض الحبلى دورتها العربية

ويكون الإنسان [41]

2- استخدام تقنية القناع والميل إلى الترميز:

لا تخلو قصيدة من قصائد المجموعة من استخدام الرمز بنوعيه، البسيط والمركّب والرمز في شعر الوهايبي قد يتولّد عن اللغة أو السياق أو المرجع.

وهذه الرموز أصناف:

أ-الرمز القناع: ويتجلّى في حضور رمز " عائشة" في سياقات متنوّعة وفي أشكال وظيفية مختلفة:

يقول في " نشيد الملك":

غسّلت عائشة جثتها

ويقول في ليلة أولى:

لبست عائشة غيبتها الكبرى ونامت (42)

كما يستخدم في سياقات أخرى " السهر وردي"رمزا لتأصيل الذاكرة القيروانية:

يرتدي السهروردي برنسه

ويحث خطاه إلى الجامع الأغلبي (43)

ب – الكلمات الرموز

تبدو الكلمة في حد ذاتها رمزا في شعر الوهايبي لأنها المنقذ والمعبر والسلّم الذي يرتقي به المريد الىمعارج العرفان: يقول الشاعر في " نشيد الملك":

وإذا بي حين أصحو أتدلىّ في حبال

الكلمات الشجرة (44)

وتتّسع لفظة ملك لكل المعاني، فهو ملك الشعر " ملك هذا الذي يفجؤكم/ برياح اللغة المغتلمة..) وهو ملك الحالة وله مملكته، مملكة الأنثى، في قصيدة (هل سنرحل يا رجل الضوء)" ها أنا مفترع مملكة الأنثى/ ولمّا يلج الليل النهار " وهي مملكة الله في قصيدة "احتفالية" " واحفظ يديك إذا شارفت مملكتي".

ج- العناصر/ الأمكنة / الرموز:

يحتفي الشاعر بالعناصر والأمكنة احتفاء خاصا ويمكن اعتبار الجسد من العناصر المحتفى بها.والجسد في شعر" الوهايبي"متعدّد الدلالات و الأبعاد: فهو فضاء حركة الصوفي كشفا عن المعرفة البكر بالذات، وهو فضاء تعبيري يتحرّك في إطاره العاشق بوحا بمكنون وجده ووجدانه. ومن صفات الجسد في شعر الوهايبي أنّه متشكّل ومتنوّع في هيئاته:

فهو "جسد ملتفع بالريح يهتزّ ويربو" وهو "جسد وحشيّ " وهو "جسد منقوط ليلا بمخيض البحر" وهو حامض فيه " تتساقط الذات المتكلّمة".

ويستخدم الشاعر العناصر الطبيعية، من ماء ونار وريح في قصيدة "الآن استراحت ركابي":

كنت أعلن للماء والنار والريح

أن البلاد الأريضة واحدة [45]

أو قوله: **"فلي دونهم في البحار الوضيئة ماء ونار وريح"**.وفي قصيدة "حديث الألواح الطينية" يتحلّى البعد الصوفي من خلال رمزية أسطورة الماء والنار في جوّ طقوسيّ حافل بإشارات الخلق والتكوين والطهارة و الانعتاق من الأرض والخلوص إلى حالة من التوحّد في الكون والذات العليا. يقول الشاعر:

آه يا سيد الماء والنار

نحن الذين سكنت هواجسهم [46]

أما في خصوص حضور الأمكنة، فتعدّ القصيدة العربية، عنوان القسم الأوسط، ديوان الأمكنة في مستويي العناوين والمتن الشعري فالبيت العربي

والصحراء وغارحراء ومنـــزل السهروردي، كلّها تشير إلى رمزية الأمكنة واسترجاع ما ترسّب في الذاكرة من قداسة المكان وجلاله. يقول الشاعر:

أيتها المدن العربية قولي

لفجر الحدائق كن فيكون [47]

أو قوله:

زرقة الأرض العميقة

راودتني فأتيت

كان بيتا عربيّا [48]

3- النزعة إلى تأصيل اللغة:

لغة " ألواح" متينة ترشح بأصالة متراحة عن أصولها ولها معان فيما وراء اللغة، تنكشف من خلال طقوس الشعر وألوان قوله، ولها سجلاّت يمكن رصدها في:

أ – **اللغة الصوفية** من خلال ألفاظ من جنس (الخلوة / الحضرة/ السلّم/ المنبع/ المسالك/ المولى/ القربان..) ويمكن أن نطلق عليها لغـــة التجـــلّي:

مستوحدا يتجلى الله في لغتي [49]

ب-**اللغةالمختفيةبالحب والجسد**، ومن مفرداتها:(الهوى،الرغبة،المحبّة،الجسد)

ملفوفة في قميص العروس المضّرح

بالصحو كنا نكحّل أعيننا

ج- **لغة العناصر والمدن**: وقد أشرنا إلى أغلبها في عنصر سابق (الماء/ النار/ الريح) (الأشجار/ النخيل /الأمواج/ النهر..)

وهل تتكلّم الأمطار والأشجار

سوى لغة الفصول البكر [50]

د- **لغة القرآن:**وتتجلّى في استخدام القاموس القرآني في سورة النخيل في مثل قوله:

مباركة أنت يا ابنتنا الراحلة

فادخلي في عبادي الذين أحب

وادخلي جنتي المقبلة

أو قوله: سلام أنت يا ابنتنا

سلام أنت حتى مطلع الفجر [51]

أو قوله: وسبع سنابل سود عجاف

هـــ- **اللغة الواقعية:**من خلال استخدام معجم النضال:(الخونة/الرصيف/ الخبز)

ماسح الأحذية

كان فوق الرصيف

يغنّي ويحلم بالخبز و العافية [52]

4- شعرية الدال الإيقاعي:

من اللافت للانتباه في شعر الوهايبي في مجموعة ألواح غياب التّكرار بوصفه تقنية فنّية كثيرا ما يستخدمها الشاعر الحداثي والاستعاضة عنها باستخدام نظام التفعيلة وتجريب لعبة التداعي عن طريق التنويع العلامي للضمائر مثلما يحدث في "نشيد الملك" أو "ليلة أولى" أو عن طريق استخدام الحوار، مما يضفي على الشعر نزعة درامية يكسر بواسطتها النسق الغنائي المألوف في القصيدة التقليدية ويتجلّى ذلك في " قصيدة ذنوب":

وأنا قلت لشيخي

إنّ هذا الطفل هالك

قال: أحببت ذنوبي [53]

وفي قصيدة "أسمي" تتكرّر البنية الحوارية في أكثر من مثال: (قال لي النهر... قالت النار...، قالت العاصفة...، أقول لها وهي تنهض...). ومن مظاهر شعرية الإيقاع استخدام التفعيلة: البسيط في "احتفالية" والرمل في "ذنوب"و"هل سنرحل يا رجل.." والمتدارك في "اسمي" على سبيل المثال لا الحصر واستخدامه للقافية الموحّدة حسب ما يقتضيه المقام: ففي ذنوب استخدم الشاعر"مسالك" و "هالك" واستعاض عنها بالحبل الصوفي "حبل المغفرة " وعلى عكس ذلك في "احتفالية"، إذ بدت القصيدة احتفالا إيقاعيا دلاليا عبّر الشاعر من خلاله عن حذق فنّي في نسج توازناته النغمية المفضية إلى إنتاج الدلالة الطقسية للبعد الصوفي، ومثّل رويّ اللام في هذا الصدد صوتا صادحا تكرّر بانتظام في أعاجيز الأبيات (مشتعل، تنتشل، السبل، الوجل، هطل، يغتسل، ينشغل).

إنّ أهم خاصية في إيقاعية شعر الوهايبي هي التحام الدال الإيقاعي بالدلالة، لذلك فلكلّ قصيدة إيقاعها الروحي تنشئه من صورها وتداعي معانيها وتوارد خواطرها وتكثّف هواجسها، وما البناء النظمي فيها إلاّ صورة لأعمق معانيها.

إنّ مجموعة " ألواح" من خلال تحليل مدارات خطابها وإيقاعها وطقوس كتابتها تمثّل نموذجا حيّا من نماذج النص الصوفي، ينبض بحيوية تجريب التراث لغة ودلالة صوفية ويسعى إلى التشكّل ببـــناء مقوماته الشعرية مـــن داخل مشروع رؤية كادت أن تتحوّل إلى تصور متكامل بين مجموعة تهجس بالبعد التراثي والكوني وتسعى إلى تجذير ممارستها النصية داخل

تربتها التاريخية وانتمائها إلى المكان، القيروان بما تشعّه من دلالات رمزية تراثية.

III-النص الغنائي،البقلوطي بين تشكّل الجذر الرومانسي وتجريب الإيقاع:

ما من شكّ في أنّ دارس الأدب التونسي لا يمكن أن تغيب عنه حقيقة تعايش الأنواع وتداخلها في تجربة الشاعر الواحد، ذلك أن النفس الغنائي بوهجه الوجداني لم يغب عن هذا الشعر، بل لعلّه أضفى على الشعر ألقا من الشعرية لم يكن منه من خلال امتزاجه بشتى الترعات الأخرى من جنس الملحمي والدرامي وانشداده إلى الواقعي التفصيلي بحميميته الإنسانية والوجودي بمعاني التسآل الدائم والحيرة الممضّة، يبرز ذلك عند الشعراء الدين تغنّوا بالحياة والموت، مثل"الشاعر محمّد البقلوطي" الذي مثّل بحقّ الامتداد الطبيعي لأبي الشعر التونسي أبي القاسم الشابي من جهة غنائيته الشفيفة التي تحتفي بالمرأة و الطبيعة والوطن في مجموعتيه الشعريتين" في "مواسم الحب"(1983) و"آخر زهرة ثلج"(1987).وتبلغ شعرية "البقلوطي" تخوم الدرامي حيث ينبثق سؤال الموت وتتجلىّ لحظة مقاومته عبر كتابة اللذة ولذة استكناه الوجود في إيقاع منفلت من قيود "العمودي"، لائذ بشعر التفعيلة إجمالا، منفلت من قيد الوزن أحيانا، منخرط في حداثـــة لا إفراط في مداها في مجموعته " كن زهرة وغنّ " الصادرة سنة(1994). فشعر البقلوطي، كما يقول في شأنه فخري قعوار مقدّما مجموعة الشاعر "كن زهرة وغن" " هذا الشعر يختزن رهافة مدهشة، وعلى درجة كبيرة من الإبداع الفني والبساطة الممتنعة التي تذكرنا بشاعر تونس الخالد" أبو القاسم الشابي" [54]. هكذا يـــمكن القول " إنّ من يقرأ قصائد البقلوطي الأولى

يدرك هيمنة الطابع الرومانسي عليها، ولكن هذه الرومانسية صارت تشكّل القاع الغنائي لدرامية ما فتئت تنمو عناصرها وتنكشف. فتبوح بأسرار ذات تصدّعت روحها وتشقّق الجسد فيها حتى غدت كينونة تنثر صمتها وتقاوم موتها وتحتفي بصداقة الأشياء كما يقول "محمد بنيس" (55) وقد أزعم في هذا الصدد قائلا: إن الناظر في تجربة البقلوطي الشعرية المشكّلة من واقع ذاتي فاجع وإحساس مفرط بالحياة انتهى به الى العمى والمرض ومن ثقافة متنوّعة يلاحظ مدى انبناء هذه التجربة على سؤال التشكّل والتجريب ولعلّ التشكّل يتبيّن في شعر الشاعر من خلال حضور الخيط الناظم لأطوار التجربة الشعرية، رغم قصر مدّتـــها، وشبهها بتجربتي الشابـــي والسيّاب.
كما يمكن للباحث المتمعّن في صميم التجربة وفي عتباتها المختلفة وانعراجاتها المتّصلة أن يرصد نسقا شعريا مشدودا إلى رؤية تظل تغتني وهي في أوج مأساتها برومانسية هي شكل مزيج من غنائية درامية في أسلوب يمتح من إنشائية الشعر وسردية البناء وحوارية المشهد وتشكيلية اللوحة الوامضة المشبعة بألوان الفرح المغتصب والحزن اليومي المضيء وسط عتمة الأشياء.
ونكتفي هنا بأن نستعرض مثالا على ذلك من شعر " البقلوطي" في أطواره المختلفة ومن خلال مجموعاته الثلاث :
يقول في قصيدة " في موسم الحب لما التقينا" من مجموعته الأولى" موسم الحب":

لأنّي أحبّك حبّ الجنون
وأنسى بحبّك فقري ويتمي
وكلّ العذاب
سأبقى سخيا

أجود بحبي

أجود بنفسي

أجود وأعطي بغير حساب

فنبقى حبيبين رغم الصعاب [56]

إنّ الربط بين الحب والعذاب يشكل خيطا دلاليا تنشدّ إليه تجربة الشاعر في مختلف أطوارها:

يقول في قصيدة « زينب الظل والماء والدالية" من" آخر زهرة ثلج":

كلّما...رقرق الدمع في مقلتيّ

تفوحين في المقلتين

كلّما شرّدتني خطاي...

أفرّ إليك [57]

ويقول لاحقا، وقد نضجت تجربته من خلال المعاناة في قصيدته " شناشيل بنت الدوالي" من "كن زهرة وغنّ":

آه حبيبتي، آه لو تعلمين

أنا: ضاع مني انبهاري..وتشاغلت عنّي السنين

كنّا إذ يفوح المساء

و يعبق الظلّ بالياسمين

نخرج وحدنا للدوالي

أدقّ على إناء قديم وترقصين... [58]

لعلّنا نصل بذلك إلى ظاهرة قوامها أنّ شعر البقلوطي، ظلّ يبحث عن تشكّله، فبدت خصائصه بيّنة، ينمّيها فعل التجريب، بتنوّع الأساليب وتعدّد المرجعيات (الشابي والسياب وأمل دنقل وعبد الصبور ومحمود درويش...)

ترفده تجربة حياتية مريرة ورؤية ديونيسية يتخلّلها نداء الحياة انفلاتا من قبضة موت محاصر.

IV- النص المنشقّ أو جدل التشاكل والتغاير في كتابة نزار شقرون الشعرية:

من نص النشأة (هوامش الفردوس، 1990)مرورا بـ (تراتيل الوجع الأخير، 1993) و(إشراقات الولي الأغلبي، 1997) وصولا إلى (ضريح الأمكنة، 2002) يتبدّى نص نزار شقرون الشعري باحثا عن مدار تحوّله في مستويي التجربة الإبداعية النصية والرؤية التنظيرية للكتابة داخل مدوّنة ما فتئت نصوصها تتشكّل وتتراكب كمّا ونوعا وتعرّش دون أن تنبتّ عن أصيل جذرها، وإن بدت منشّقة، تهجس بنص مغاير فلها سلالتها ولها شجرة أعراق في الشعرية العربية الحديثة والعالمية، تتصادى معها في كتابة قصيدة النثر وقد تلتبس بمشروعها تشاكلا وتغايرا.

إنّ السؤال الجوهري الذي يطرحه علينا التأمل النقدي هو: هل يحمل الشاعر في سجوف النص وشقوقه المعتمة وتبدّلات طقوسه وتغايرات الحالة الشعرية مشروع رؤية للكتابة الشعرية؟ ولا أعني بمشروع الرؤية صفة ما به ينتظم الشعر من أفكـــار ورؤى في بيـــانات أو شبه بيـــانات مثلما خطّه " أدونيس" في "بيانات الحداثة" و " محمّد بنيس " في " بيان الكتابـــة " و"قاسم حداد" و "أمين صالح " في"موت الكورس" وغيرهم شرقا و غربا، حديثا وقديما، فالبحث عن مشروع "بيان" من داخل النص الإبداعي تغذّيه خطرات الشاعر و آراؤه المبثوثة في بعض حوارا ته مسألة في غاية الأهمية، ذلك لأن الرؤية الشعرية في تصوّرنا هي حصيلة تراكم تجربة شعرية إبداعية عمادها الموهبة وقوامها المعرفة وجوهرها جدل البناء والهدم. ولا تقاس تجربة

المبدع، عموما، بالكمّ أو بالقدرة على التنظيـــر وإنّما بالوعي بما نكتب وكيف نكتب ولـــمن نكتب، دون أن تسيّج هذه الأسئلة لا وعـــي الكتابة، و تمنع الكاتب من الخرق المستمرّ لكل تنظيم مسبق **لأنّ الكتابة لا تنشأ إلاّ داخل الفوضى التي بـــها تنتـــظم.**

إنّ شاعرا يحمل بين جنبيه مشروع رؤية شعرية هو جدير بالقراءة تـــفكيكا و حفرا ونقدا لأنّ مهمّة رصد هذا المشروع ومتابعة مساره وامتداداته وانكسارا ته لا يتولاّها إلاّ النقد، لأنّه، الوحيد الكاشف عن القوانين التي تحكم التجربة حضورا وغيابا.

فكيف السبيل إلى استنطاق هذه الآليات في نص نزار شقرون الجامع ؟ أي في مدوّنته الشعرية التي ما فتئت نصوصها تتكوّن داخل علاقتها التناصية وتتشعّب أعراقها منتمية إلى جذرها الأصلي من جهة، حيث بدء تكوينها. هنالك في لا شعور النص، تحتفي بشذا طفولتها الشفيفة و ترسم أوّل خطوط بياها من شرفات مطلّة على الفرشاة و الألوان، وتتعتّق متمرّدة على زمنها البكر، من جهة ثانية، هائمة في صحراء الكلام، تبحث عن عالمها السريّ الغامض.

يخيّل إلي أن النصوص في تعالقها هي شبكة خلوية تخضع للاصطفاء الطبيعي وتبقى النصوص الكبيرة تعلن حضورها، لا في ذاتها فحسب و إنّما بانتمائها إلى منظومة من النصوص، هي في الآن ذاته من سلالتها، ومن سلالات أخرى. ورغم أهمّية تحليل النصوص المفردة، يظل للنص نداؤه وحفيفه الذي يسري إلى النصوص الأخرى، الغائبة والحاضرة. إن هذا المبدأ يشكّل مدخلا من مداخلنا المنهجية للكشف عن مشروع رؤية الشاعر ضمن قانون تشاكل النصوص وتغايرها، استنادا إلى ما يثوي داخل النص / النصوص من

مرجعيات هي جزء من التباسه وجعله نصّا محتملا لا يقرأ إلا داخل نشاطه الرمزي ونظامه العلامي أو نسقه المتراصّ القابل للاشتقاق والانشقاق، إن من جهة إنتاجه وإن من جهة تلقّيه وقراءته: حدث كتابة يتّسم بالمغامرة والخرق وحدث قراءة ينهض على الإنصات والتأويل واستنطاق ما لا يقوله النص، ذلك أن النقد يكون دائما في حقل السالب الذي بدون هذه الصفة لا تكتمل عملية الكتابة مع ضديدها الذي هو الإبداع إذا ما فهمنا قولة "هيغل" في علم المنطق:" يمثل السالب كل التعارض الذي ينهض، من حيث هو تعارض، على ذاته، انه الاختلاف المطلق الذي لا يملك أية علاقة مع شئ أخر، ومن حيث هو تعارض فإنّه مطلق الهوية، ومن ثمّ فهو نابع من ذاته..".

في إطار هذا الجدل، جدل التشاكل والتغاير، جدل المفرد والكلّي حاولت أن أقرأ نصوص "نزار" من خلال مدوّنته التي ضمّت أربع مجموعات، سبق ذكرها. ولقد وددت -في هذا السياق- التركيز أساسا على "اشراقات الولي الأغلبي" التي أعتبرها النواة الدلالية لشعرية نزارشقرون الواصلة بين حلقة التجريب الشعري والبحث عن الرؤية إلى الكتابة من جهة، وتأصيل هذا التجريب عبر تشكّل منظور للشعر يحتفي بالعناصر والأمكنة، من جهة ثانية. فمن نص النشأة: " هوامش الفردوس " تتّضح الخطوط الأولى لمشروع كاتب منشغل بقضايا الوطن والشعر والمكان، وما يستفزّك، قارئا، في هذه البداية أنها متوتّرة وعاشقة في الوقت نفسه، منجذبة إلى رعشة الحرف، يولد من شريان القلب، يقطر وجدانا:

قلبي اسفنجة عمري

خذهـــــــــا

فقد تحامل على الكلمات

وهات صوتك [59]

ويصيـــر البحث عن الفردوس المفقود في عتمة المشهد الدمويّ بحثا مشاكسا و مراوغا لحلم شاعر أعياه التفتيش عن حرف "يسكنه دفء المجمرة " هكذا يتّسع الشعر المقاوم ويضيق الوطن حتى يصير مكانا للوجع مادامت المدن المسلوبة " تختفي في الغمام" و مادام الشعر يصير بدوره حالة استلاب عنيفة تخلخل كيان الشاعر، فيكون نداؤه الأخير شبيها بنداء أبي حيان التوحيدي لما أحرق كتبه ثورة على ما يورثه الحرف من غربة:

فلتحرقوا القصائد بعد

قراءتها و لتسكنوا

رمادها القزحي [60]

وإذا كانت سمة المجموعة الأولى الميل إلى التعبيرية بصوت فيه من حماسة الموقف ما يجعل النص يفيض بزوائد تصريحية ليست من صميم شعريته فإنّ"تراتيل الوجع الأخير" سرعانما تتفادى هذا المطبّ لتعلن استواءها على نار هادئة، يكون الاشتغال فيها على الصورة والقاع الأسطوري سمة من سمات انبناء التجربة في مدارها الثاني و على البحث والمعرفة انعتاقا من نسق التعبيرية ونشدانا لرمزية تتّسع فيها دائرة الأنا في اتّحاد عجيب بين الغنائي:

ألوح في مرتفعات الذهول

باليد العاشقة

حنطة

و أعشابا حزينة [61]

و الملحمي:

ستسهر عند الشجر القتيل

تتدفأ

باحتراق أسماء الآلهة [62]

والدرامي:

لا أملك الدنيا

إنما أبصر نهايتها

لا أعرف فرحا يقاسمنا الحزن

سوى الفاجعة [63]

وهكذا يتحوّل الشاعر إلى كائن بروميتـــي، يسرق الـــنّار من رماد العقيق و يرمي ببصره إلى نبوءة السواحل:

أنت رفات المستقبل

تجاعيد الكلمات فيك نبوءة

لساحل الكوكب المسافر[64]

تسمو الصورة المتداعية هنا إلى مستوى أسطرة الشعر حيث يرشح الخطاب من خلال نظام فعله المستقبلي وما يخفيه من نصوص مرجعية بحالة ملتبسة ومخاتلة، تنهض على أناشيد القرار ويصير الشاعر نبيا وثنيا يحمل مزماره ويرتّل وحيه العاقر على الأسماع استشرافا لبدايات التكوين، لما يكون بما كان:

الوحي

الوحي عاقر

ستفتح شفتيك

ملئ المعابد والمساجد

وتأنس لنار المجوس

وتلبس نايا

من ورق التوت

وقصب الخطى المبعثرة

في رميم الذكريات [65]

من النار التي تتولّد من تلافيف الرؤيا يتشكّل المسار المتحوّل لشعرية الكتابة في "اشراقات الولي الأغلبـــيّ ". فمن هذه النار الـــمــقدّسة تومض قصيدة " وقّاد العاصفة"، حيث النبوة زلّة تفضي الىالعزلة و الانكفاء والهوس واللضى والترحال من الــمغارة رمز السريّ و الرغبة فـــي الانعتاق و الخلاص في عالـــم لا خلاص منه إلى قمّة جبل رمـــز الانكشاف و التعالي يقابله ترحال في باطن الباطن، حين ينتظر الشاعر الوحي العقيم، ولا وحي إلا ما تقوله القصيدة في شلاّلات القيامة، حيث يصير الحزن عاصفة من الوجد والشوق الأبدي يتدفأ الشاعر على ناره في حضرة الأنثى بكل حمولاتها الرامزة:

أشعل يدي

حذو نهر الأشواق

لتتدفّأ الأيام في خرير قلبي[66]

هكذا يتجلّى المكان بكل أبعاده، العلوية و السفلية، الباطنية و الظاهرة النفسية و التاريخية إيقاعا مولّدا للمباني والمعاني والمغاني، انه فضاء كتابة يمتصّ كل الأنساق: اللغة والزمن والذاكرة والرمز والصورة على السواء بوصفه العلامة الكبرى والرمز المتعدّد واللغة المتشكّلة والصورة الكليّة

والزمن الموقّع والذاكرة المتشظّية ومن هنا يغدو بدوره إشراقا تينع داخله الذاكرة و يتراسل فيه فعل الانتفاض عبر سجال أو حوار لا ينتهي بين الذات العاشقة ومخاطبها: "انتفضي" لازمة تكشف عن نداء الباطن حتّى يتوحّد الترتيل بالقيامة.

إنّ للإشراقات، إن رمنا التوسّع، دون الغوص في المعجم الصوفي ألوانا قزحية تسكن عناوين الكتاب و تنبجس من أشكال بـــهيّة ضاربة في طقوس القدامة عربا وبربرا تتجلّى في رسم الكتاب قبابا ومثلثات و أقواسا وأضرحة موشّاة بألوان مستغرقة في الغمام وعليها طلعة الضوء يسيّجه سواد كأنه الدهر، فتتقارب الألوان و تتباعد لينكشف الإشراق و الشوق الأبد. هذه الإشراقات، إن نحن رصدنا نظامها في الديوان ألفيناها: إشراقة النبوءة فإشراقة الأقواس، فإشراقة العاصفة، فإشراقة القيامة، فإشراقة الأهوال، فإشراقة الأبراج، وان نحن اختزلناها على سبيل معناها اكتشفنا مدارات ثلاثة: مدار العاصفة والقيامة والأهوال، وكلّها تشي بزلزلة الكون وخلخلة الكيان توقا إلى عالم أرحب. فمدار الأبراج والأقواس وكلّها من مفردات التشكيل والمعمار قدّت بعين مهوسة بالتراث وشعر الزهّاد ومقامات الأولياء وسير البربر والرّومان والوندال. ثم مدار النبوءة وهو الفضاء الدلالي الأوسع يرشح بنبوءة الشاعر وبرغبته في الخلاص من وجع الحياة وجراحاتها حيث تسرع الذات إلى "ضمّ أشلائها صوب اكتمالها" كما قال الشاعر، وان شئنا مقاما مكثّفا يفي بمصطلحات الشعر، تبيّن أنّ "إشراقات الوليّ الأغلبيّ " تتحرّك في ثلاثة محاور بنائية ودلالية هي:

- الوجد والموجدة
- التّلوين والتعتيم

■ التّشكيل والتخييل

وهي مفاتيح ثلاثة تفصح عن تجربة شاعر ما فتئ يتطوّر في سياق البحث المستمرّ عن مدارات رؤيا، تستند إلى مقومات شعرية شريدة، تنهض على تشكيل الصورة و تركيب اللغـــة وتوليد طقـــوس المعنى خارج المألوف والمسطور.

إنّ من خصائص هذه المجموعة، على وجه الدقّة والتخصيص، نزوع الشاعر إلى الانعتاق من الإنشاء اللغوي والصوت الغنائي المرتفع اللذين وسما مرحلة البدايات. فاستعاض عن ذلك، بعد أن لانت له التجربة، بنفس درامي، صفت في مداره العبارة وشفّت الإشارة وخلصت من أعلاق القلق الرومانسي والاضطراب النفسي لتسمو إلى مراتب الصبوة ومنازل الحيرة والتمرّد الوجوديين، فصارت تجربة الشاعر ترشح بمغامرة أسئلة الوجود مستندة إلى عالم الرؤيا الصوفية وانقلبت العين من عين الوجدان إلى عين الوجود إلى عين الموجدة. والملاحظ أن عين الوجدان ظلّت تغتذي من تجربة الجذور في " تراتيل الوجع الأخير" حين قال الشاعر:

بحر والحشائش

في لون الأمد

بحر من غير حبيبة

مساحة زرقاء أو خضراء

لا موجة تقلب الليل

لا رغوة الموت

يقذفها الزبد (67)

وعين الموجدة تنبض بأجراس الأقاصي:

قالوا: سيبلى الطيـــن بعد جهد

و يشقّ في صدرك سرّ الكتاب

لا تقرأ !إنّ صوتك الذبيح بطعنة الكون

لن تنصت إلى أشجانه غير الأقاصي[68]

ومن عجيب ما وقفت عليه في ظاهر النص، أن نزارشـــقرون لا يجمـــع في مفرداته وصوره في" اشراقات الولي الأغلبيّ "بـــين الوجـــوديّ والصـــوفيّ فحسب، وإنما يشكّل من الصوفيّ و الوجوديّ لحظة مـــن التـــداعيات في الذاكرة، مستأنسا بالذاكرة الجماعية و معالمها المتبقّية، مجسّدة في " الأضرحة والحائط الأغلبي والمواقد و الأبراج والطرابيش و الـــبرنس" وكلّهـــا مـــن مفردات تشكيل الذاكرة تشكيلا معماريا، حيث الألوان والحركة و الصدى ائتلاف الحاضر بالماضي، انبجاس الطفولة في أعتق امتلائها، مغامرة الوجـــع انعتاقا من وعي مستبدّ ينتقش لونه وخطّه و شكله و ترتسم صورته علـــى باب الديوان:

خطوة في اتجاه الريح أم باب الديوان

لم أنس زقاق الباي وبقايا أجراس الطرابيش

أعياد من ؟ يضيع صندلي بين الغبار أبي

يشرد في عويل الآذان

أعود إلى رصيف الوداع الآن لا أعود

بين موت وموت

أشرب العاصفة [69]

ومن مظاهر هذا التشكيل أن الشاعـــر بدا فنانا يستخدم فرشاته ليســـكن

قصائده الألوان حيث ينبجس إيقاع الأشكال والروح و تلتحم الذاكرة بموضوعها عبر إضاءة شفيفة تتعتّم عند تكثّف الأوجاع وقد تنجلي فيتداعى عنها كل لون: لحظة البدء أو الصفاء أو البياض، تتشكّل من الامتلاء لتحدث فراغا على فراغ، سحرا عجيبا لمادة اللغة وإيقاعها، كيف تستحيل مادة موقّعة باللون وبالضوء انكسارا وانحباسا، تداعيا في ذاكرة التاريخ والعالم والذات:

أرصد من البرج الواضح أسراب الدهشة

وفي الضريح تغمض الألوان

و تينع المفردة على حائط البياض (70)

وإذا كان الشعر في أصله الماعا وإلماحا وإشراقا، فلا سبيل إلى ذلك بدون اللغة، وقد أدرك "نزارشقرون" في قصائده أن اللغة في الشعر نبوءة، تشكيل وتركيب وصناعة، وهي مفتاح الأسرار وباب من أبواب النفس الباطنة. لذا تعشّقها، وبات يسهر ملء جفوها، الكلمات، حتى سهّدته، فأذابته وأذيت وشفّت وقدّت من صمت هو حشد للكلمات يساورها الوهم والحقيقة، والباطن والظاهر،والحبّ والمقت،والظن واليقين،وحين استوت اللغة عنده على نار الفجيعة سمت فتفجّر جحيم الكلام"شلاّل قيامة" و "حشائش مفردة " و" أحجارا يائسة هزم اليابسة ولا تستحيل إلى ماء " لأنها إن استحالت إلى ماء تشكّلت المفردة الغنائية و استقام الكون وهو الرافض الأغلبيّ " وقاد العاصفة، "زيدان الكافــر بالطقوس يشعــل الماء الكثيف في الورق و يستعيده الأرق"، جوّاب أترعة، وليّ مارد " هيّجه الريح ويعتق أقدامه النداء" ونبيّ مارق "مثل نبي لا كانت السماء خالية..." هو ربيب كهلان المسعدي وزرادشت نيتشة والأسماء على التوالي في آداب الغرب

والشرق، وبين الأسماء جناس، قد يغيب في باطن النص: كهلان أو زيدان وكلّها تحمل في دلالاتها فائض الكهولة والزيدان لتنشد الألوهية المرتجاة وسط كون منقوص يبتغي الاكتمال..

هكذا يبدو لنا الشاعر يلبس قناع الأغلبيّ، يحتفي بالصمت في"تراتيل الوجع الأخير"، مرشّحا للسؤال، موعودا باشتهاء الروح. تسري لغته في أنساغ الضوء وفي انهدام القباب وفي شهقة الشموع المقدّسة وفي لمع نجم خفيض وشوش للظلال و الظنون والعواصف وارتواء اليقين، مسكونة بترعة صوفية تراثية فهو القائل:

وكلّما أومضت في الزجاج تشقّق النور

وخفت على كوخ ظلامي

كيف احترقت صورتي

بعد عشرين مشهدا لاحتضار الحائط الأغلبيّ [71]

قصارى القول "إن الشاعر ينسلّ في "الإشراقات" من دائرة العتمة الشعرية ليشرّق في غربته ذاتا ونصّا، ويولّد لنا نصّا قوامه التشريق أي" الجمال والأخذ في ناحية الشرق" كما جاء في لسان العرب، وهو بذاك يرسم مجراه نحو حداثة أصيلة، تغتذي من الفنون و المعارف جمعاء وتشرق ببهاء تراثها.

- **ضريح الأمكنة، تجليات الحزن والموت والعشق:**

"ضريح الأمكنة" هو بامتياز كتاب بعث الغائب، كتابة الشهادة ضد الموت، حين يحاصر الموت الكلمة والإنسان والعناصر والأمكنة ويسيّج إيقاع الجسد وهو يتحرّك في مدار الذاكرة باحثا عن حرية مرتجاة.

فمن " ليل سليمان قصيدة الديوان الأولى عبــورا إلى القصيدة الأخيــرة

"ذبحوا ما تبقى" يتبدّى الشاعر وليّا شهيدا في سياق رمزية ترشح بطقوس الموت في العشق والعشق في الموت عبر زمن متدفّق، لعبته النور، حضورا وغيابا: بدءا بالمسرح الـــمكشوف، حيث يبدو القتل بـــحمولته الرمزية " اللوركوية" حدثا يتحرّك من قاع الأسطورة، "قصة سليمان والهدهد":

يريدون قتلي في الصباح [72]

أو: هذا الصباح لم أجد طفولتي..

و لم أجد إلا شارعا مشيّعا روحي [73]

إلى سطح المشهد الفاجع، حيث يتحقّق الاقتران بين غياب الشعر وموت المدينة:

المدينة تتلو موتـــها

ليلة تخلو الشوارع مني [74]

إنّ هذا الاقتران الرمزي مشدود إلى لعبة القناع وتعدّد الوجوه والوجه واحد: فالشاعر هو وليّ شهيد ومقتول وله من"**الأنبياء رعشة الكلمة و إذا تبدّى حزينا، فكأنما فيه كون تجليّ** ". وإذا قلنا إنّ الحزن بالمعنى الصوفي حالة وبالمعنى الوجودي سؤال بلا ضفاف، سؤال الخواء وتجويف المعنى، فان شعر"نزارشقرون" في هذا السياق يحقّق تمازج البعدين ويصير الحزن بذلك معنى المعاني، مولّدا دلاليا وإيقاعيا، يجسّر العلاقة توتّرا وتواترا بين الذات وذاتها والذات وعالمها والذات وذاكرتها في خيط ناظم بين: "**لماذا أحبّ الحزن أكثر**" [75] إلى " **حزني يتقدم إلى يوم مهجور / اسمي يتقبّل تعازي الأسمـــاء**" [76] بل لعلّ الذات الشاعرة في هذا السياق تستحيل سحابة غيم أو ركح ذات نصف مطفأة، تبحث في سديم قيدها عن انعتاقها. إن الحزن يغدو، بهذا المعنى موقفا من العالم، حين يكون العالم بدوره حزينا، بلا بريق

ولاطعم ولا رائحة: فمن الحزن المعلّق على حدائق بابل إلى قبلة تكون أوسع من غيمة الحزن يتشكّل "الأيروس" متّحدا مع "التناتوس" عبر لذة لا متناهية في الزمان والأبعاد، لا تنشأ في المكان، وان كان المكان معلوما، إنها تنشأ في يوم مهجور: " تعاشقنا / كأنّ الموت يرى / والأرواح متصاعدة قتلى " (77)
هكذا يكون فعل التناسل بين الموت والعشق والحزن في ثلاثية يبدو أنّ جذرها الدلالي يضرب في ثلاثية (الوطن – الشعر– المكان)، وهي ثلاثية ألمعنا إلى حضورها في " هوامش الفردوس" مجموعة الشاعر الأولى و وبهذا الحضور المكثّف تتحقّق رابطة الشاعر بالمدينة انجذابا وتنافرا، وجودا وعدما، ألم يقل الشاعر: " **ليلة تخلو الشوارع مني / فالمدينة تتلو موتـــها** " (78)
هكذا يمكن القول: إنّ قوام الكتابة الشعرية عند نزار شقرون هوجدل المغايرة والتشاكل:المغايرة بما هي انشقاق دائم وبحث مستمرّ عن أفق أوسع للكتابة يفي بمشروع الذات الكاتبة في أن تقول صداها القادم دون التفات إلى الوراء. والتشاكل بما هو اشتقاق من جذر التجربة الأصلي، تنهل التجربة من جوهره، دون أن تكونه، انفلاتا من أسار لحظة، كانت تحمل في صميم رؤيتها كل عناصر المروق. ولعـــلّ ذلك ما وفّـــر لعبة تداخــــل النــــصوص في مسار نشوئها وتحـــوّلها.وفي مدار حضورها التأسيسي واصطراعهاتشكلّت معالم رؤية الشاعرالى النص والعالم، وهي رؤية تتحدّد ضمن بعض الثوابت يمكن تبيّنها من خلال:

أ- البحث المستديم عن أفق دلالي، ينشأ من التعامل الانزياحي مع التراث امتصاصا حيّا إبداعيا له، وفي فضاء هذا التعامل يغدو المرجع الأسطوري والديني متعدّد الدلالات يرشح برؤية من داخل الرؤيا يستدعيها الشعر الحداثي بوصفه حاملا رمزيا متنوّع الخطاب.

إنّ هذا الرأي يصحّ على أغلب الرموز والأطر المرجعية التي استخدمها الشاعر، بما في ذلك خاصة، المدينة التي هي، حسب الشاعر: "حاضرة معاصرة بتعبها وأسئلتها، تستمدّ عتاقتها من تجذّرها الوجودي.. فلا أعيد مدينة أغلبية إلى الحياة، بل هي التي تستعيدني لتلتحم بمعاصرتي في مستوى الرؤية " (79)

ب- يظل التجريب بما هو مسلك كتابة هاجسا من هواجس الشاعر من داخل التجربة ومن خارجها عبر مسار البحث عن استراتيجية المدلول مجسّدا في أركيولوجية المكان المركّب وفي سمات الشكل الفني بغية توطين نمط مغاير لقصيدة النثر تعلن عن هويتها الإيقاعية، لا بمحاكاة النماذج وإنما تتولّد أساسا، استجابة لما تعيشه الذات داخل عالمها و في جوهر حضارتها من شروخ. فهي تتوسّل بكلّ الأدوات الفنية وأساليب التعبير من سرد ووصف ومسرح لتحقّق فعل محاولة استيعاب ما في العالم من حركة وتغيّر وانقلاب، دون أن تتنمّط، ذلك أن قصيدة النثر، حسب الشاعر: " مشروع غير ناجز، كتابة بصدد التبلور مثلما هو المجتمع الذي تنمو فيه.. ولدت في مناخ الأزمات المتتالية وهي بنت المأساة العربية الممتدّة بامتياز ولا يمكن لها أن تحيا إلا في ظل الأزمة، وهي لا تحاول البحث عن خلاص". (80)

هكذا الكتابة تحوّل مستمرّ، خرق لكل نمط جاهز، خطيئة السقوط الأولى. ألم يقل الشاعر " كلّ كتابة شعرية جريمة عذبة وكل فعل نقديّ لاحق تلويح بالعقاب."

هكذا نخلص إلى الملاحظات التأليفية الجامعة على سبيل ما به نختم:

1- إن تاريخ الشعر التونسي هو تاريخ التأسيس والمحو، تاريخ مشبع بالانكسارات والتشظّي وداخل هذا التشظّي تولد تجارب مخاتلة تغتذي من

تعدّد المرجع و تنوّع المعرفة، تسعى إلى عزف منفرد، دون اكتمال. وكأن ثمّة أشياء في غاية التعقيد تعيق كل حركة من أجل بناء نسق ما، نسق مهيئ للاكتمال دون أن يكتمل، مفتوح على مدارات المغامرة التي قد تكون في حدّ ذاقما لعبة مشرعة على كل الاحتمالات: احتمال التراجع أو احتمال التجاوز أو احتمال الدوران في فراغ.

2- إن المتأمل في مسار الشعر التونسي من خلال بعض تجاربه، ومنذ الستينات تحديدا يلحظ قدرة هذا الشعر على الانجذاب إلى التجريب بما هو عملية مركّبة تحتاج من المبدع امتصاص النصوص وإعادة إنتاج الساكن منها نحو حركة دائبة تستقطب تجربة الذات الشاعرة وتلوذ بأفق خروجها من السائد بحثا عن مدرات رؤية ينبجس فيها التجديد فعلا مؤسسا مسكونا بجنوحه إلى بدائل نصّية مراوغة للانتظار: محلّها لعبة قد تتجذّر في منطق إعلائها، فيكون التعالي ضربا من ضروب كسر الأنساق المألوفة تجديدا من داخل كيان القول الشعري، وقد تنتج اللعبة وهمها في بعض النصوص فيفقد التخييل بما هو جذوة عدول حضوره ويستحيل النص صنعة مغرقة في البيان أو ترصيف البناء في هياكل ومبادلات جناسية تفقد الخطاب الشعري جوهر مابه يكون إبداعا.

3-إن ما يطبع نصوص الشعر التونسي قانون الوحدة والتناقض: وحدة بها تلتئم النصوص داخل تجربة الشاعر المفرد مع ما يصاحب هذه التجربة من انكسارات وما يعتريها من هزّات في صميم مسار زمن الكتابة، وبهذه الهزات وحدها تلوذ الذات الكاتبةبأصقاعها، مدافعة عن عجزها، مستولدة خلاصها، باحثة عن أفق تجاوز جامع لما كان ولما لم يكن وبما سيكون

انشدادا إلى رؤية شاملة لا تتشكّل إلا داخل تاريخ التجربة بأطوارها المتراكمة.

4-إنّ من خصائص النصوص المشار إليها، ما تفرّد منها وما تجمّع إنما طلب الألفة من خلال الجامع الأيديولوجي أو المعرفي أو الأسلوبي. وقد بيّن لنا رصد المدوّنة ألا ألفة للنصوص، خارج مراجعها المعرفية، وخارج رؤية الذات إلى عالمها والى نصها فمن هذا التعدّد تتحقّق اللحمة المنذرة بالتشظّي عبر آلية التأسيس والنفي.

5-لا تأسيس من عدم، فكلّ النصوص يمتح بعضها من بعض وإنّما التأسيس وجه من وجوه الإبداع وجوهر من خلاصته، يجري اللفظ في ذلك مجرى ما عرّف به ابن منظور " **أبدع الشئ، ابتدعه: أنشأه وابتدأه والبديع من الحبال الذي ابتدئ فتله، ولم يكن حبلا، فنكث ثم عزل وأعيد فتله**" [81] فالنص الشعري المؤسّس على وجه المجاز هو نسيج مفتول من نصوص مركّبة عبر ممارسة متعدّدة للخطاب، ولعلّ " جوليا كريستيفا " (Julia Kristeva) تؤكد هذا الفكرة بقولها:

" إنّ النص يخلص الذات من تطابقها مع الخطاب الموصول ويهشّم، عبر نفس الحركة، كونها مرآة عاكسة " لبنيات" خارج معيّن. وبما أن النص وليد خارج واقعي ولا متناه في حركته المادية، ولأنّه يدمج "متلقيه" في تركيبة ملامحه، فانه يبني لنفسه منطقة تعدّد للسمات والفواصل تمكن كتابتها غير الممركزة من ممارسة تعدّد لا يقبل الوحدة أبدا. إنّ هذه الحالة – وهذه الممارسة- للغة في النص تخلّصه من كل تبعية لبرانية ميتافيزيقية ما ولو كانت مقصودة، وبالتالي من كل نزعة تعبيرية ومن كل غائية، وهو ما

يعني أيضا التخلّص من التطورية ومن الإلحاق الإستعمالي للنص بتاريخ بدون لسان" (82)

6- النفي فعل تأسيس، هو وقوف على عتبة الارتجاج أو على عتبة الهاوية تنذر بالعدم. ألم يقل "ملارميه" (Mallarmé) لقد قمت بترول طويل إلى العدم لأستطيع أن أتكلّم بيقين" (83)

الإحالات:

(1) جاك در يدا: الكتابة والاختلاف، المغرب، دار توبقال للنشر، ط 1 ،1988 ص30

(2) محمد صالح الجابري: دراسات في الشعر التونسي، تونس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1978 ص 168/167

(3) توفيق بكار مقدمة الحصار، الطاهر الهمامي، الدار التونسية للنشر، 1972 ص11

(4) الطاهر الهمامي: حركة الطليعة الأدبية في تونس، كلية الآداب منوبة، دار سحر 1994ص266

(5) توفيق بكار: مقدمة الحصار

(6) الحصار ص116

(7) الحصار ص 56

(8) الحصار ص 121

(9) الحصار ص 124

(10) الحصار ص 118

(11) الحصار ص 105

(12) صائفة الجمر، شركة بيرم للنشر ط1، 1984

(13) صائفة الجمر ص 7

(14) صلئفة الجمر ص 33

(15) صائفة الجمر ص23

(16) صائفة الجمر ص 3

(17) صائفة الجمر ص 5

(18) صائفة الجمر ص 8

(19) صائفة الجمر ص 5

(20) صائفة الجمر ص 8

(21)صائفة الجمر ص 13

(22) صائفة الجمر ص 23

(23) صائفة الجمر ص 15

(24) صائفة الجمر ص 27

(25) صائفة الجمر ص 35

(26) صائفة الجمر ص 39

(27) صائفة الجمر ص 33

(28) Introduction a l'analyse du descriptif / Philippe Hamon, Hachette, Paris, 1981 p9

(29) صائفة الجمر ص 16/15

(30) صائفة الجمر ص 17

(31) صائفة الجمر ص 25

(32) انظر دراستنا: بنية الخطاب الشعري التونسي الحديث ضمن كتاب مشترك "محمد البقلوطي شاعرا وإنسانا" صفاقس، تونس 1995 ص79

(33) منصف الوهايبي، مخطوط تمبكتو، دار صامد، 1998 ص 88

(34) ألواح ص 9

(35) ألواح ص12

(36) ألواح ص 18

(37) ألواح ص 45

(38) ألواح ص34

(39) ألواح ص 37

(40) ألواح ص 41

(41) ألواح ص 32

(42) ألواح ص 5

(43) ألواح ص 45

(44) ألواح ص 5

(45) ألواح ص 41

(46) ألواح ص 51

(47) ألواح ص41

(48) ألواح ص 25

(49) ألواح ص 13

(50) ألواح ص16

(51) ألواح ص 34

(52) ألواح ص 66

(53) ألواح ص 11

(54) محمد البقلوطي، كن زهرة وغن، عمان، الأردن1994 مقدمة المجموعة بقلم فخري قعوار

(55) محمد البقلوطي، شاعرا وإنسانا ص100

(56) محمد البقلوطي، موسم الحب، منشورات، تونس قرطاج (دت) ص42

(57) آخر زهرة ثلج، منشورات تونس قرطاج، 1987، ص30

(58) كن زهرة وغن، ص10

(59) نزار شقرون، هوامش الفردوس، صفاقس، أكتوبر 1990 ص2

(60) هوامش الفردوس الصفحة الأخيرة (غير مرقّمة)

(61) نزار شقرون، تراتيل الوجع الأخير، صامد للنشر والتوزيع، مارس 1993، ص 33

(62) تراتيل الوجع الأخير، ص 18

(63) تراتيل الوجع الأخير، ص 29

(64) تراتيل الوجع الأخير، ص 22

(65) تراتيل الوجع الأخير، ص 23

(66) نزار شقرون، اشراقات الولي ّ الأغلبيّ، البيروني للنشر، 1997، ص 66

(67) تراتيل الوجع الأخير، ص 32

(68) اشراقات الولي الأغلبي، ص 62

(69) اشراقات الولي ّ الأغلبي، ص 73

(70) اشراقات الوليّ الأغلبي ص69

(71) اشراقات الوليّ الأغلبي ص 69

(72) نزار شقرون، ضريح الأمكنة، صفاقس 2002, ص 9

(73) ضريح الأمكنة ص 81

(74) ضريح الأمكنة ص 39

(75) تراتيل الوجع الأخير، ص 35

(76) ضريح الأمكنة، ص 68

(77) ضريح الأمكنة، ص 65

(78) ضريح الأمكنة، ص 39

(79) جريدة الصحافة، 25 جوان 1997 (حوار مع الشاعر)

(80) الصباح الأدبي 26سبتمبر 2003 (مقال للشاعر: مساءلة الشكل الشعري)

(81) لسان العرب ج1، ص 230/229

(82) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1، 1991 ص10

(83) من رسائل ملارميه، (انظر علم النص ص 93)

من خصائص الشكل والدلالة

في

الشعر التّونسي الجديد

مـقـتـطـف

<< فلكلّ شاعر أسلوبه الخاص ونمط في رؤية الكتابة مختلف حتى تكاد العين القارئة المتمرّسة أن تميّز بسهولة بين نصي"المزغني" و"أولاد أحمد" في كثرة من النصوص الشعرية التونسية والعربية على حدّ السواء >>

مدخل: لا مناص من القول إن البحث في الشعر التونسي هو بحث في أرض بكر وعرة وكثيرة المسالك والتعقيد، فرغم جهود الدارسين والباحثين في هذا المجال، ورغم كثرة الندوات المتّصلة بدراسة الشعر التونسي أفرادا وجماعات واتجاهات فان هذا الشعر ما زال يحتاج إلى الكثير من الرصد والتوصيف و الدرس والتصنيف، فضلا عن الغربلة والنقد والتقويم. وكم هي النصوص الشعرية التونسية الجديرة بالدرس قديمها وحديثها، وكم هي باهتة حركة النقد ونقد النقد، فهي لا تفي بصيرورة حركة الإبداع ولذلك أسباب يطول عرضها و شرحها.

ولعلّ البحث العام الذي مداره: الخاصيات الفنية والدلالية للشعر التونسي الحديث بالتركيز على مسألة "التجريب والتشكّل" يعكس إلى حدّ كبير الرغبة في رصد مدوّنة الشعر التونسي من خلال نصوص شعرائها، مفردة ومجمعة بما تحمله من خصوصيات وما به تأتلف داخل أنساق كتابة تشمل جمالية الكتابة، فنا لا ينفصل عن دلالاته المحورية. وانطلاقا من هذه الفكرة الجوهرية استبان لي مشروع قراءة الشعر التونسي بحثا عن إمكانية تنميط نماذج هذا الشعر النصية خارج مفهوم الاتجاهات بالمفهوم التقليدي وبالاستناد إلى المقوم الفني المهيمن، الخاص والجامع في تجربة الشاعر الواحد وفي تداخل منظورات الكتابة ممارسة وتجريبا في منظومة شعراء قد يتّسع عددها أو يضيق. وقد رأيت في هذا الصدد، أن أقارب **مدوّنتين شعريتين لـــ"منصف المزغني"و"الصغير أولاد أحمد"**، ظاهرهـــما الخصام والتنافر وباطنهما الوئام والتشاكل، ميزة كل مدوّنة مداومة الكتابة والتنوّع والسعي إلى التجريب والمحافظة على الجذر المشترك والصوت المتميّز والتباين المستمرّ مع أطوار تجربة الذات والآخر. وقد يختلف الواحد منا مع نصوص

أحدهـــما أو كليهما وقد يختلط الذاتي بالموضوعي في الحكم عليهما سلبا أوايجابا. ولكن النقد الحصيف هو الذي يؤمن بقراءة المختلف والمتعدّد بحثا عن ألفة ما، مدارها جمالية التلقي وقراءة النصوص بسياقاهّا المكثّفة ومظاهر تجلّيها بنية ودلالة.

وبناء على هذا المدخل المنهجي فإنّ ما نزمع إنجازه في هذا المجال المحدود هو النظر الاستكشافي في بعض نصوص مدوّنة الشعر الجديد واستخلاص ما بدا لي بارزا من خصائص الشكل والدلالة وما به تتحوّل هذه الخصائص إلى سمات مائزة وعلامات فارقة تتيح للباحث قدرا من التصنيف النصوصي تجاوزا للتصنيف الأجناسي الذي لم يعد يواكب في المجال النقدي حركة الإبداع التي تسارعت موجاهّا عالميا وعربيا منذ مطلع الستّينات و التي كان مهادها الإرهاصات الإبداعية والمقدّمات التنظيرية الكبرى في تحليل النصوص منذ عشرينات القرن الماضي.

- **في التسمية:** ماذا نعني بالشعر الجديد ؟ أهو مصطلح خاص أم عام ؟ وأ يرهّن الجديد بصفة تزمّنه أم بخاصياته الإبداعية المنفلتة من سلطة السائد ؟ وهل يظل الجديد جديدا إذا ما انخرط في السائد ؟ وما حدود تداخله مع الحديث والمعاصر ؟

أودّ الإشارة إلى أنّ الإجابة عن هذه الأسئلة لا تحمل على تعريف ماهية الشئ وإنّما على الوعي الوظيفي بالمفهوم الذي يحدّده الباحث في سياق مبحثه وكلّ اجتزاء للمفهوم خارج ابتداعه يفضي إلى ضعف الهدف البحثي وتشتّته. فإذا كان مصطلح الجديد يتّصل بما هو زمني، حيث يعني في عرف بعضهم المستحدث من الظواهر وعلى هذا الأساس أطلق النويهي ونقاد

آخرون صفة الجديد على شعر التفعيلة العربي وأطلق النقاد على موجة الرواية المستحدثة في فرنسا في أواخر الستينات مصطلح الرواية الجديدة وظلت التسمية كذلك رغم تجاوز هذه الموجة في أمريكا اللاتينية وغيرها من أصقاع دنيا الإبداع. فالجديد بهذا المعني لا يعني الحداثة فحسب وان كان ينطوي على الكثير من معالمها. ولا يعني المعاصرة وان كان لا ينفي حضورها فيه، وإنما هو في مجال الإبداع الأدبي الشعري الذي نهتمّ بدرسه وتفحّصه يعـــني كل ما يتميّز به النص بوصفه خطابا من علامات الـــجدة

و البحث والتجاوز وما ينتجه من مداليل هي نتاج طبيعي لبنية متحوّلة تبحث عن تشكّلها خارج مدارات السائد والمكرور والمتجانس. والجديد في نظرنا لايرتهن بالزمن وان كانت هذه الصفة عالقة به في ظاهر ما يدلّ عليه، فالجديد جديد في زمنه ونظل نطلق عليه من منظور نسبي وبمنهج"سنكروني" صفة الجديد بناء على السياق الذي نشأ فيه وقد نطلق عليه غير هذه الصفة إن توخينا القراءة "الدياكرونية"ذات المنحى التطوري.

ونحن لا نعدم حضور هذين المنظورين في وسمنا للشعر التونسي بالجديد، ما دام المصطلح يشي بفهمنا الجدلي لحركة الشعر بين التأصيل والتجديد ويبوح بمعنى التجريب بما يعنيه التجريب من بحث عن أفق مغاير ومتحوّل للظاهرة الإبداعية. ولعلّ هذا يصحّ على طائفة من شعراء تونس المحدثين بمختلف أصنافهم.

فالمدوّنة الشعرية الحديثة في تونس إنّما هي جماع نصوص، قد تأتلف في مذهب أوفي مشروع اتجاه قد لا يكتمل. وقد سعى بعض الباحثين والنقاد الى تصنيف الشعر التونسي الى مذاهب واتجاهات منها الرومانسي الغنائي

والواقعي بمشاربه المختلفة والطليعي بموجاته المتعدّدة. وفي هذا جهد محمود، غير أن تجربة الشاعر الواحد قد تنفلت من إسار أي تحديد فيظلّ أيّ تنميط للنصوص تنميطا سياقيا لأطوار التجربة الواحدة، فما بالك بتحارب موجة من الشعراء، ذلك أن الترعات في الشعر التونسي الجديد ما انفكت تتكاثر وتتناسل بفعل عامل التثاقف والبحث عن الخصوصية وتداخل الأجناس.

بهذا الاعتبار صارت النصوص في الشعر الجديد الذي يضرب بجذوره في عقود ما بعد الستّينات من القرن المنقضي عبر موجات الشعر المتلاحقة وفي شتى ألوان الكتابة الموزونة واللاموزونة تترع، في ما يهيمن عليها من المظاهر الفنية والوظائف الدلالية الى صياغة تجارب ذات نفس صوفي رامز أو تأمّلي أو تشكيلي يأخذ من معالم حداثة الرسم والنحت مابه تتشكل طقوسه ومعاجمه. وقد تنحو بعض النصوص، كما أكّدنا ذلك سابقا، منحى المزج بين الأجناس، فيصبح السرد فيها مكونا من مكوّنات شعريتها

أو المسرح مقوّما من مقومات الخطاب الشعري.وقد يطغي مترع من هذه المنازع فيصبح ضربا من ضروب الرؤية وأداة من أدوات الكتابة، يتعيّن على الناقد تحليل أوجه حضورها وما به تستحيل الممارسة الإبداعية منهج كتابة في النص الواحد والمتعدّد.وقد اخترنا للبرهنة على بعض هذه الترعات نموذجين يمكن أن يتعدّدا ، إذا ما وسّعنا من مدونة القراءة :

ا - النص الممسرح : المز غني بين الخطابية ومسرحة الخطاب، من الإيديولوجي إلى جمالية الأداء

من الشعراء الذين مثّلوا جزءا من مشروع تشكّل الشعر التونسي وتجريبه منذ نهاية السبعينات من القرن المنقضي، المنصف المزغني، وقد انضوى

الشاعر في مطلع الثمانينات وفي خضم الصراعات بين تيارات الشعر التونسي الجديد، فيما أطلق عليه تيار "الريح الإبداعية الثالثة" تميزا عن المنحى "الطليعي الواقعي" وتيار" الشعر الكوني". وكأن التيار الذي انتمى إليه يمثل خطا ثالثا يسعى إلى التخلص من حماسة التيار الماركسي الصارم والتيار القومي ذي المترع التراثي، باحثا عن بديل في الفن دون نفي قاطع للأثر الأيديولوجي في العمل الإبداعي وما مجموعته الأولى " عناقيد الفرح الخاوي" الصادرة سنة 1981 الضاربة في الخطابية والتعبيرية و مجموعته الثانية "عياش " الصادرة سنة 1982 إلا وجه من وجوه انخراط الشاعر في مدار أيديولوجية الدفاع عن العامل الكادح ونقد الواقع السياسي في نبرة مشبعة بأسلوب السخرية الذي يميّز كتابة المز غني النصية والإنشادية، وقد استطاع الشاعر أن يتجاوز حمأة الترعة الخطابية وأن يبني مداميك رؤية شعرية تقوم على تجريب فن مسرحة القصيدة، هاجسه تكسير الغنائية والجمع بين الأجناس كما يتجلّى ذلك في "قوس الرياح" الصادرة سنة 1989 و"حنظلة العليّ "الصادرة سنة 1989، إذ يجرب الشاعر فيها تقنية الجمع بين الشعر والرسم، متخذا من ناجي العلي رمزا خصيبا لنشدان الحرية عن طريق الرسم الساخر المغمس بمرارة كوميدية. **إن مجموعات [1] المزغني الشعرية يمكن أن نعتبرها فضاء نصيا** Espace textuel **تجريبيا، يلتصق بمراجع الواقع في طور أول وبآفاق الفن في أوساعه و أدواته في طور ثان وبمهارة الشاعر في اللعب باللغة والإيقاع وبلاغة الخطاب وتكثيف القول الشعري من خلال" حبات" (1992) و "محبّات" (2003) في الطور الثالث.** والمتتبع لأطوار هذه التجربة يلاحظ انبناءها على جدل التواصل والتجاوز: التواصل مع بعض سمات الكتابة الأولى في"عناقيد الفرح الخاوي" بالالتجاء إلى تعدد

الأصوات والحوار والمونولوج واستخدام الأسلوب الساخر و المزج بين العامي والفصيح:

في أيلول الأسود

كان العرس الأموي

مزهوا بالعرش الدموي الدميوي

وما عاد بوجه الرزنامة يوم أبيض. [2]

أو قوله مجربا العامية:

و لو كان ما يحبّونا

ألمان

و لو كان ما يحبّونا

طليان

ولو كان ما يحبّونا

فرنسيس

أمريكان

ما يزورونا

وما خمّموا يزورونا

ما يعتّبو في بيتنا تعتيبه

ما يكنسو من بيتنا لديارهم شبيبه

ما ينشّفو من بيتنا البطالة.. [3]

والتحاوز بتطور منحى الكتابة باستخدام تقنيات السرد والوصف في مقام التصوير وصناعة اللغة وتنامي الإيقاع الخارجي نشدانا لإيقاعية الذات ومسرحة المشهد الشعري، بما تعنيه المسرحة من انفتاح الحوار وانبنائه على

السخرية وسيلة للقبض على اللحظة المكثّفة، حيث مجال القصيدة الوامضة "القصيدة المكثّفة الموجزة التي تكتفي بذاتها و لا تريد شيئا آخر" [4] حسب تعبير الشاعر نفسه، "القصيدة الحبة التي هي بذرة من بذور "محبات". وفي مدار " محبات" يصير الأداء الجسدي و الصوتي مرسوما على الورق، فلا يفصل القارئ بين الإنشاد والإنشاء والغنائي والملحمي والدرامي، وإنما هي مكوّنات لصوت واحد متعدد ولنص واحد مبأّر (Focalisé) هو جماع أوتار يضرب عليها الشاعر فتفضي إلى لحن موقّع ينشد التنوع داخل وحدة تجربة مخصوصة ما فتئت تفتح لنفسها مسالك جديدة دون قفز"شعاراتي" قد يحدث شرخا عميقا في أصول التجربة..

و إنّ استعرضنا أوجه التجريب في " محبات " متسائلين عن إمكانية تشكّل خصائص شعرية موصولة بنصوص البدايات أمكن القول: إن " محبات" نصّ مكّثف ومتعدّد، وكأنه حصيلة تجربة الشاعر في أطوارها المختلفة. ففضلا عن كونه يضمّ ستة وستين نصا شعريا، بعضها من القصار وبعضها له طول معلوم فان اهتمام الشاعر بالشكل الطباعي يعدّ وجها من وجوه الكتابة الحديثة في الشعر، حيث غدت القراءة البصرية إحدى شروط العملية النقدية في بعدها السيميائي. إن هذا المظهر الشكلي لايمكن أن يحجب عناّ أبرز خصائص كتابة " المزغني" الشعرية، والتي يمكن رصدها في المفاتيح الثلاثة:

1– ولعه بلعبة البناء والموازنات الصوتية والإيقاعية والبلاغية:

يؤكّد الشاعر قولا وممارسة ضرورة الصناعة في الشعر، فـ "الصناعة شيء ضروري في القصيدة " و " كل قصيدة ليس بـها بناء موكولـة للتمزيق" حسب قول الشاعر في حوار له مع جهاد فاضل. و الملاحظ أن أخصّ خصائص الكتابة الفنية عند الشاعر هو ولعه بالبديع من استعارة وطباق

و تجنيس، تجدها منثورة في شعره منذ محاولاته الأولى، مشدودة إلى صوت الواقع، تفصح عنه في لغة ساخرة، قائمة على أسلوب المطابقة المولد لوضع المقابلة، مثل قوله في قوس الرياح:

عين

الخلاف

حقيقة

و أذن

الخلافة

باطل [6]

أو قوله:

الليل مع العينين بخيل

والشمس بلا عينيك.. كليل [7]

ومن تعدّد مظاهر اللعب بالكلمات، استنادا الىقانون التماثل والاختلاف وعلى سبيل استنطاق بعض النصوص، استخلاص سلسلة من التماثلات[8] هي ما يصطلح عليه بالتماثل الصوتي Homophonie و التماثل الخطي Homographie والتماثل الدلاليHomo sème أو الترادف Synonyme والتماثل اللفظي Homonymie مع ما يقابلها من سلسلة الاختلاف وكلّها من جوهر اللعب وصناعة الكلام ومن تجلّياتها بروزها:

- في هيئة تماثل صوتي واختلاف خطي واختلاف دلالي مثل قوله:

هي

هل سمع الناس ما قلت في التلفون

وهل نحن باقون

في الحب أم تالفون [9]

- في هيئة تماثل صوتي وتماثل خطي واختلاف دلالي في مثل قوله:

خمّار سكّر

سكر حانته

ومضى [10]

أو قوله في "غنوة ريمي":

ريمي

حين أعود إلى المترل

أحصي درجات السلّم

صول /فا/ريمي.. [11]

وقوله في استقبالية:

عندي نزل.../لم نزل. [12]

وتنويعا على هذا القانون، يمكن أن يرصد الباحث مستويات متعدّدة من اللعب القائم على هذه العناصر. ويشكّل التجنيس في هذا الصدد، أداة فنية أساسيه في الربط بين بنيات البلاغة والصوت والدلالة، وهو من أرقى أنواع اللعب [13]في صناعة خطاب المزغني الشعري وهي تقنية ظلت تعاشر الشاعر منذ كتاباته الأولى وتتطوّر صناعة في الكتابة مخصوصة، ومن أنواعه على سبيل المثال لا الحصر:

- التجنيس السجعي، في قوله:

إني أحب مسار اسمك في فمي

وأخاف صوتك في فمي فلربّما

في غفلة من غفوة، صوتي وصوتك في المنام تناوما فتحالما وتناغما بالأغنيات ترنما/ فتراحما وتراحما وتلاحما (14)

كما أن الترديد والتكرار يمثلان خاصية من خاصيات التجنيس وتوليد الأصوات المنغمة، ومن مظاهر الترديد في مستوى محور توزيع الجملة:

- التكرار القائم على تشابه الأطراف أو ما اصطلح عليه بالتسييغ Anadiplose في قوله:

عين يا ليل وليل يا ليل

الليل مع الشعراء كريم/

بنجوم/ ونجوم الفجر ك"ريم" (15)

- التكرار اللفظي (أغنية الاحتمالات وغيرها).

ربّما

أوقفت

ربّما/ربّما

ربّما علّقت (16)

- التكرار الاستهلالي Anaphore في مطلع الأبيات أو الجمل:

الحب نام/ بعد السهاد

الحب نار / تحت الرماد

الحب نام... (17)

- التكرار التركيـــبـــي، في قوله:

سأشهد أني من شفتيك

سأشهد أني من شفتيك سرقت الكلام (18)

- التكرار التوليدي، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة الأحلام الضيّقة:

حين بلغت.../حين نزلت.../ حين حبوت...[19]

ومن مظاهر شغف الشاعر بالموازنات الصوتية والإيقاعية الوزنية انتظام البنية العروضية في شعره واتساقها في" محبات"، على وجه الخصوص، لعبا بتقطيع الجملة والكلمة والحروف، ثم ما يفتأ الشاعر يطور هذه التقنية ويحوّلها إلى تجربة إنشادية إيقاعية ترتكز على البناء الوزني، باعتماد البحور الشعرية الموحّدة التفعيلة، والميل على سبيل المثال في كتابة " محبات" إلى استخدام الرجز و المتقارب يليهما المتدارك والرمل والكامل بوتائر أقلّ، سالكا بذلك مسلك الشعراء المحدثين مثل السيّاب وعبد الصبور، ذلك أنه نظم شعره على الرجـــز في مقطوعات عديدة مثل "في قلبه" و"فراشة"و "تعديل" و"حوار" و"الحب والسلحفاة والأرنب".. كما استخدم المتقارب في"صباحان" و"استقبالية"و"إني أحبك" وفي "طاحونة الحب"وفي "الوقوف على قطرات المطر" واستخدم بحر الرمل في "حوار مع امرأة حزينة"و "لحية" وغيرهما والمتدارك في" العاشق والسارق".

ويمكن لإحصاء دقيق للبحور المستعملة ورصد بناء تشكيلاتها العروضية، في إطار شعر التفعيلة أن يفضي بالباحث إلى نتائج مهمة في خصوص اللعب بالبناء، ذلك أن السمة التي تتّسم بها كتابة المز غني كما تبلورت في عقد التسعينات امتدادا لأطوار تجربة السبعينات والثمانينات هي الالتزام بما لا يلزم على حدّ تعبير" محمد الهادي الطرابلسي" في تحليله لقصيدة " أغنية لإخفاء الحبيب" بقوله:" لكن الشاعر التزم فيها ما لا يلزم. فقلب العبارة ليدقّق الإشارة، بما أنه زرع في القصيدة أصوانا أحدثت إيقاعات مخصوصة تمثّلت في توسّله بأسلوب التصريع و الترصيع بقيافة القصيدة العامة وعمّمها حتى جاء حشو الأبيات أكبر تقنية من أواخرها.." [20]

2 - **السخرية:**

تنهض السخرية في شعر المزغني على أساليب تعبيرية وفكرية مختلفة تكشف عن موقف نقدي ساخر من السلوك والتفكير والوضعيات المختلفة للفرد والجماعة. وقوام السخرية في محبات الانزياح بنوعيه اللفظي والمعنوي والمفارقة بين الشيء وضده وقلب المسارات بالوصول إلى نتيجة معكوسة واللعب على القفلة الفجئية ومن وجوهها:

- تقنية المعارضة، في قوله:

أنت الملكة /وأنا شعب في غرفة [21]

- تقنية التصريف والاشتقاق، في قوله:

حبيتك وسواي أحبك [22]

- نفي النفي لإثبات الممكن، في قوله:

يستحيل حبنا المستحيل [23]

- اللعب على التجانس اللفظي:

الثور / حين رآها هاج/ آه يا للثورة [24]

- اللعب على الوضع المفارق:

ماذا تفعل وردة البلاستيك/ في المزهرية/ في غرفة الزوجية؟ [25]

- اللعب على التقارب الدلالي:

بي شهوة /قال قهوة/والسكر/ضحكتك الحلوة [26]

- الإحصاء الإيحائي أو الجمع الوحيد الممكن:

شاعر مع شاعر /شاعران/ شاعران مع شاعر/جمع تكسير [27]

- لعبة المرايا:

قال: اشتقت إلى ضحكتك / قالت: وأنا اشتقت إلى ضحكتي [28]

- انقلاب الشيء إلى ضدّه أو التعبير بالمقلوب: ومن أمثلته:

إني السابق

بعدي اللاحق

وأنا العاشق والمعشوق

من يأتي بعدي

سارق

وأنا المسروق [29]

وقوله:

محبوبة / قد همست في أذن المحبوب / كم أكرهك/ ساءلها مستوضحا /

فلم تجب:

هذا كلام القلب

يقال بالمقلوب. [30]

- المقام الزئبقي: ومثاله قوله:

سأحبّك دوما..

أحيانا..أكثر

حينا..لا..

لكن

أحيانا

قولي لي:

لا [31]

- انقلاب العين أو الاستحالة المكروهة:

بالأمس كان عاشقا

فكان في الثورة

أميـــر

واليوم قد تزوّج

فصار في الدولة

أسيـــر [32]

- إحداث الفجوة بين الدال والوظيفة:

المعطف

في الخزانة

لا يقي

من البرد [33]

- أسلوب التكثيف حدّ البذخ:

صفاقس

علّمتني

البخل

في الكلمات [34]

3- **مسرحة القصيدة:** يكاد يجمع النقّاد على أن شعر المزغني لا يدرك بالقراءة فحسب، وإنما بالسماع، فهو قائم بهذا المعنى على جدلية الإنشاد والإنشاء، ولعل صفة الإنشاد فيه قد أثّرت تأثيرا سيميائيا في بنية الـــمكتوب و المنشأ. والإنشاد في شعر المزغني هو أداء صوتي جسدي في اللغة وباللغة، لعبا على البياض الذي هو حسب كوهين " العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت.."والوقفة، كما يحدّدها كوهين"فضلا عن كونها ظاهرة فيزيولوجية فهي محمّلة بدلالة لغوية " [35] ومن أشكال أداء القصيدة أداء

مسرحيا، قدرة الشاعر على التقطيع الصوتي للكلمة أو الجملة، يكسر فيها العلاقة أحيانا بين السلسلة الكلامية والسلسلة الإيقاعية من ناحية وبين الوقفة المعنوية والوقفة الصوتية فينشئ للوحدة استقلالها الدلالي. ومن مظاهر اللعب والتجريب أن أعاد الشاعر كتابة بعض قصائده وفق نظام طباعي مختلف وما هذه الكتابة على صفحة البياض إلا اختبار تشكيلي لمساحات الحرف مكتوبا والصوت منطوقا ومنشدا و لعلّ هذا من شأنه أن يضيف إلى لذة الكتابة نشوة الملتذ بالغناء عودا على بدء إلى التراث الغنائي الإنساني مذ كان الشعر تراتيل وحداء ولونا من ألوان المسرح والدراما. ومن مظاهر التصرّف في أداء الخطاب الشعري جعل الكلام وحدات مستقلّة بذاتها طباعيا عن طريق السطر الشعري المسترسل حيث لا تكتمل مكونات الجملة إلا بقراءة صوتية تنهض على لعبة الفصل والوصل بين أجزاء المعنى الواحد:

سأشهد أني من شفتيك – سأشهد أني من شفتيك سرقت الكلام (36)

ومن أفانين إنشاد الشعر أن الشاعر يتصرّف في جمله بأنساق مختلفة خفضا ورفعا، استرسالا وانقطاعا، سرعة و تباطؤا، ربطا بين اللواحق و السوابق. هو في كلمة واحدة سلطان نصه ينشئه كما يشاء، وينشده كما يشاء. وليس من شك في أنّ بين بنيتي الإنشاد والكتابة اختلافا في الخصائص من جهة الوقف والنبر والتقطيع والتفخيم والترقيق والرفع والخفض والمدّ والقبض، ممّا جعل بعض من يتلقّى شعره مكتوبا لا يدرك تمام الإدراك خصوصية مسرحته إلا وهو منشد على لسان صاحبه أو قد يلقى البعض في هذا الإنشاد فائضا من مسرحة الخطاب قد يواري بعض كوامن النص المكتوب، سلبا أو إيجابا. ويظل أداء النص الشعري ممسرحا من خصائص كتابة المزغني الشعرية وقد ورثها من شغفه بمسرح الفن ومسرح الحياة مذ

كان يقف في السبعينات يصدح بصوت "عيّاش "لجمهور تنوّعت شرائحه من عمال وطلبة ومثقفين وصولا إلى مجد الكلمة المموسقة المسكونة بتراثها المقدس وبالقراءات المتنوعة للقرآن والتوراة والإنجيل.

هكذا يمكن القول، تأليفا، إن الخاصيات البنائية في مستوى الموازنات الصوتية والبلاغية والإيقاعية التي حلّلنا بعض أوجهها، فضلا عن المدلول الفني العميق للسخرية بوصفها فلسفة حياة ورؤية إلى العالم وأداة فن وكتابة تـــمثل مقوّما من مقوّمات مسرحة النص الشعري عودا إلى كوميديات "سوفوكليس" (Sophocles) وسخـــريات "برنارد شو" (Bernard Shaw) التي تقطر فلسفـــة وموقفا من مشكلات الحياة والوجود.

II- النص الـــمشكّل : أولاد احمد بين شعريّـــة السرد وسرديّـــة الشعر أو التجريب الحميمي للغة:

لعلّ كتابات [37] " الصغيـــر أولاد أحمد "، على سبيل الـــمثال لا الحصر في" نشيد الأيام الستة "(الصادر سنة 1984) و "ليس لي مشكلة" (الصادر سنة 1988) " و لكنني أحمد " (الصادر سنة 1989) ثم "جنوب الماء " (الصادر سنة 1991) و " الوصية " (الصادر سنة 2003) تشكّل الامتداد الطبيعي للفورة الإيديولوجية التي وسمت كتابات "الطاهر الهمامي" في السبعينات ومنتصف الثمانينات ومن بعده المختار اللغماني في ديوانه اليتيم " أقسمت على انتصار الشمس".[38] ويمكن أن نصّنف أشعار "أولاد أحمد" ضمن الكتابة النضالية ذات الترعة الأيديولوجية المناهضة للسائد والمنطبعة بسمات الصعلكة قولا وسلوكا، الخارقة للأعراف،المدنّسة لصنمية المقدّس دينا ومجتمعا وسياسة:

كنّا: عروة بن الورد، أنا. والرمل عطاشى

لم يعبر ساعتها مطر

وقرأنا في برق الليل، غدا: إنّ اله الغيث خرافة

جاء البدو عراةً، صفرا، قالوا:

لا تملك نفسك يا عروة

لا تملك نفسك يا عروة ! (39)

وللشاعر ما يميّزه في مدونة الشعر التونسي، ففضلا عن طابع الرفض الذي يسم شعره في مستوى الدلالة الشعرية، فان خصائص شعره الفنية يمكن أن تلفت الانتباه من جهات:

1- **احتفائه بالموسيقى في نطاق شعر التفعيلة** بما يعنيه من تنويع نغمي في الإيقاع وتوزيع محكم لبنياته توزيعا يتكيّف مع المكتوب والمنشد من الشعر. فهو يتقن لعبة الوزن دون أن يصير الوزن قيدا. ويتقن لعبة التجنيس والتقفية، محوّلا كل هذه التقنيات إلى وسائط دلالية تضفي على شعره من سلاسة المبنى و طلاوة مجاري الصوت، تقطيعا ونبرا ما يتيح له فضاء تلق فسيح. وممّا لاشكّ فيه أن تجربة الشاعر في هذا المضمار قد تطوّرت تطوّرا ملحوظا منذ ديوانه " ليس لي مشكلة":

ليس لي مشكلة

كل قطّ أراه وحيدا يهيم

أقبّله

وأقول له:

أنت ابني العظيم

وأمضي..

إلى وحدتي المقبلة (40)

مرورا بمجموعته:" نشيد الأيام الستّة" حيث تتشكّل الكتابة ممارسة للمعنى والمغنى. وما النص إلا أصداء نصوص ثاوية صوت شعراء الصعلكة، قديما و"أمل دنقل"و"ناظم حكمت"و"محمود درويش" و"سميح القاسم" حديثا، حيث يشتغل الشاعر بفنية عالية على تقنية تكرار اللازمة بأنواعها: اللفظة وشبه الجملة والجملة وفق لعبة قانون المبادلة بين عناصر الجملة الشعرية:انظر– على سبيل المثال– قصيدة "نشيد الأيام الستّة" المطوّلة والحافلة بالكثير من هذه الخصائص، حيث تتعدّد مظاهر الترديد في صيغ مختلفة: مثل" هذا نهارك يا دمي" التي تكرّرت ثلاث مرات وتحوّلت إلى مطلع مقطعي والشأن نفسه بالنسبة إلى جملة " اهرب لكي لا أقتلك " التي تكرّرت لازمة في مقطع القصيدة النهائي لتعبّر عن موقف ملحمي:

أهرب لئلا أقتلك

فالبـــرّ لي

والبحر لي

والله لي

والقبر لك [41]

و ما اعتماد نظام التقفية المتجاور والمتصادي واستخدام القفلة الشعرية بحذق واضح إلا من سمات الكتابة في شعر" أولاد احمد":

قرطاج فاتحة العنب

بيروت خاتمة التعب

صلّوا علينا واشهدوا

أن لا عدو سوى العرب [42]

2- استخدام اللغة الحميمة المشبعة باليومي:

من خصائص اللغة في شعر " أولاد احمد " أنها سليلة المعيش تبني كيانها من الحسي وترتقي به إلى مدارج الرمزي دون إلغاز، تأخذ بيدك وترفعك قليلا قليلا، دون أن تصدمك ولكن تفجؤك بعدول جميل في الصورة واستعارة فنية للفظة تفتح أمامك ما يتعدّد من مسالك التأويل:

سيدي..

قل لمن حواك الآن يرتجفون من البرد:

لي برنس واحد

من نعاج ثغت حين غادرنـــها

فارتدوه،

ولي وطن خلف هذي البحار..

يوزّعه الخطباء على الخطباء

لي صبية في الصور

فلنعد

قبل أن نندثر (43)

3 – **تنامي نزعتي السرد والمسرحة:** تحفل القصائد الطوال ذات النفس الملحمي في مجموعة " نشيد الأيام الستة " بعناصر الحوار المسرحي من خلال تنوّع الأصوات وتداخلها بواسطة تعدد الضمائر:

كلّما سأل المعلم: من أنا؟

قلت الذي يحتاج أجوبة لكي يلغي الرحيلا

وأنا: أنا

لا أعشق الرؤساء لكني سأمشي في جنازتهم قليلا (44)

أمّا مجموعة" ليس لي مشكلة " فتنهض بعض قصائدها على " المونولوج" وتتحول الأنا من خلال سيرتها الذاتية إلى أنا جماعية تعبّر في رمزيتها عن البعد الهامشي الذي به تتصف:

أيها الخمر

يا صاحبي

حين آوي إليك

وينفضح السر

تتركني للقطار

ووحيدا

أعدّ المحطات

أعمدة الضوء

كل الكلاب الطليقة

هل هذه بيتنا ؟

أينني؟

أين ضوء الحديقة ؟

ماذا سأقول إذا سألتني؟

سأفتعل النوم

يكفي من الأسئلة. (45)

وعموما فان " الوصية" التي كتبت في مطلع الألفية الجديدة ستكون علامة بيّنة على مدى النضج الذي وصلت إليه تجربة الشاعر، حيث يمكن أن تعدّ بحق جماع ما ذكرنا من خصائص دلالية وفنّية، حوارية وسردية على وجه الخصوص. فكأنّي بالشاعر عبر رحلة بحثه عن الأشكال المناسبة تنفتح أمامه

مسالك حداثة الشعر بدءا من تجريب الكتابة في قصيدة النثر وصولا إلى النص الجامع حيث تذوب أجناس الكتابة، دون أن تفقد الكتابة نكهتها الأولى التي بها تتميز. وقد تفطن " كمال الشيحاوي " في هذا السياق لتعدد النصوص والفنون في "الوصية" بقوله: "يتوسّل أولاد أحمد بتقنيات مختلفة يستجلبها من فنون أخرى، مثل الكتابة الصحفية، المسرح، السينما والفن التشكيلي.وهذا التوجّه إلى فنون أخرى يسمح له بتجنّب تأثير الفنون التي شكّلت جوهر الشعر العربي الكلاسيكي. ويفتح له إمكانيات التحرّر من ضروراتها الإيقاعية والمعجمية والبلاغية."[46]

هكذا، يمكن أن أجمل فأقول: إنّ شعر" أولاد احمد" يحمل في أصوله ما به يتشكّل رؤية للنص والعالم وممارسة نصّية، هاجسها في المراحل الأولى من التجربة الاحتفاء بالدلالة ثم الانفتاح على تجريب الأشكال كما اتّضح ذلك جليّا في الوصية، فنصّه، من هذه الجهة نص تعبيري، مشاكس. وشعر "أولاد احمد" مارق، يحتسي أوجاعه من سؤال اللذة والحرية المشتهاة أن تكون في الذات والوطن وأسئلة الوجود والعدم: لا مشكلة له مادام الموت يعرّش في تضاريس الجسد، يتشظّى في كل مكان ولامكان. لا مشكلة له ما دام الشاعر قد أمات الموت مثل صنوه المتنبّي وصار يجول شوارع المدينة المعتقة بالروائح ينشر وصيّته ويحول الموت إلى لعبة وجود لا تستحق امتلاءها الميتافيزيقي.. هو شعر يترع إلى صمت اللغة أن تقول سجاياها الأولى، مدهش في بساطته وبلاغته، يخرق في دلالته كل حياء زائف، يفجؤك بالفكرة الطارفة والصورة المعرّشة في كسر الانتظار وبالإيقاع الخفيف يتنغّم شعره في مسمعك كصوت عربات قطار تخلع ليل البيداء أو كأجراس مطر يزخّ على إسفلت قديم في ليل يعبق بالبهار.

في جدل الخصائص الفنية والدلالية تأليفا:

إن المتأمل في تجربتي الشاعرين يقف على جملة من الخصائص الجامعة والمفردة ما تعلّق منها بالشكل والدلالة في تعالقهما الحميم، فكل شاعر شكّل لنفسه مسارا قوامه السعي إلى التفرد بكتابة النص المغاير واستخدم لذلك تقنيات فنية توسّل بها كسر النسق الغنائي التقليدي للشعر العربي وصار، بذلك يهجس بالتميّز في مستوى الشعرية العربية الحديثة بتنوّع مدوّناهما. فلكلّ شاعر أسلوبه الخاص ونمط في رؤية الكتابة مختلف حتى تكاد العين القارئة المتمرّسة أن تميّز بسهولة بين نصّـــي" المز غني" و" أولاد أحمد" في كثرة من النصوص الشعرية التونسية والعربية على حدّ السواء. وإذا كان كل شاعر قد ابتنى لنفسه هذه الخصوصية، هاضما في الوقت نفسه أساليب محمود درويش وسميح القاسم وسعدي يوسف وأمل دنقل وعبد الوهاب البياتي ومظفر النواب وناظم حكمت ولوركا وغيرهم، فان هذه الخصوصية في حدّ ذاهما لم تتحدّد معالمها إلا من خلال فعل التراكم الحاصل في الكتابة. وهو فعل أبان عن تنوّع مدارات الممارسة النصية للقصيدة في أطوار تجربة الشاعر الواحد. وإذا كان"منصف المزغني"قد تحرّر تدريجيا من الحمولة الأيديولوجية التي كانت تصبغ تجربته الأولى فان الجذر الفني ظلّ ينعش هذه التجربة ويمدّها بأنساغ الكتابة، في لغة تأخذ من أوساع البلاغة والموازنات الصوتية مابه تلبّي الذات الشاعرة حاجة النص الإنشادية، وما حلّلناه من بعض العينات إنما هو الدليل البيّن على ما ذهبنا إليه. أما " أولاد أحمد" فانّ تطوره الفني كان يتناسق في كل الأطوار مع المعطى الأيديولوجي للدلالة وظل الأيديولوجي في كتاباته المتقدّمة قاعا يحدّد مستويات الرؤية ويشحنه بالرفض المستمّر، وصار الأيديولوجي بذلك جزء من الكيان الفني للكتابة

يذوب في شرايين الرؤية إلى النص والعالم ذوبا عن طريق أسلوب اللغة الحميمة والاستئناس بإيقاع الحياة وكسر أنظمة البلاغة والجمع بين الفنون والأجناس. وما من شك فان ما يجمع بين الشاعرين هو توقهما المستمرّ إلى كتابة نص سام، مختلف والبحث الدائب داخل الشقوق الـــمعتمة عن رؤية أشفّ والأخذ بجماع فنون العصر، تطويرا للنص من هيئته المكتوبة إلى هيئته البصرية والإنشادية، عودا على بدء إلى ذاكرة الشعر وتخلّصا من كل بدء في آن لعلّ محو الذاكرة هو المقدمة الطبيعية لإثارة مجازات"كوجيتو "الشعر./

الإحالات:

(1) كتابات منصف المز غني الشعرية: (عناقيد الفرح الخاوي, تونس 1981)(عيا ش، تونس 1981) (قوس الرياح، تونس/ الأردن 1989) (حنظلة العلي، تونس/ الأردن 1989) (حبّات، بيروت 1992) (محبّات، تونس2003)

(2) عناقيد الفرح الخاوي، ص32

(3) عناقيد الفرح الخاوي، ص44

(4) جهاد فاضل، أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب ص29

(5) عناقيد الفرح الخاوي، ص 44

(6) قوس الرياح 1 ص10

(7) محبّات، ص 138

(8) لمزيد التوسع، انظر: هنري بليث، البلاغة و والأسلوبية ترجمة محمد العمري، الدار البيضاء 1989

(9) محبّات ص 46

(10) محبّات ص111

(11) محبّات ص142

(12) محبّات، ص35

(13) انظر مقالنا، الشعر واللعب، ضمن كتاب "شعراء ونقاد " وجها لوجه سوسة/تونس 1998

(14) محبّات ص189

(15) محبّات ص 139

(16) محبّات ص 157

(17) محبّات، ص62

(18) محبّات، ص 87

(19) محبّات، ص 93

(20) محمد الهادي الطرابلسي: مقال حلوة الحب في " اغنيةلإخفاء الحبيب" من "شعراء ونقاد" ص 106

(21) محبّات ص 12

(22) محبّات ص 13

(23) محبّات ص 14

(24) محبّات ص 15

(25) محبّات، ص16

(26) محبّات، ص17

(27) محبّات، ص 18

(28) محبّات، ص 19

(29) محبّات, ص 20

(30) محبّات، ص 21

(31) محبّات، ص 29

(32) محبّات، ص 31

(33) محبّات، ص30

(34) محبّات، ص 32

(35) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ص55

(36) حبّات، ص87

(37) كتابات أولاد أحمد الشعرية هي: (نشيد الأيام الستة ديميتر, تونس، 1988) (ولكنني أحمد، فرنسا 1989) (ليس لي مشكلة، سيراس، تونس1989) (جنوب الماء، سيراس، تونس 1991)
(الوصية، تونس 2003)

(38) أقسمت على انتصار الشمس، المختار اللغماني، الدار التونسية للنشر، تونس 1978

(39) نشيد الأيام الستة، ص 60

(40) ليس لي مشكلة، ص 54

(41) ليس لي مشكلة، ص44

(42) نشيد الأيام الستة، ص55

(43) نشيد الأيام الستة، ص16

(44) نشيد الأيام الستة, ص31

(45) ليس لي مشكلة، ص 73

(46) كمال الشيحاوي : مقال ،كتاب الشعر لأولاد أحمد بحث عن جمالية الشعر الفقير،تونس، الحياة الثقافية ع134 السنة27, أفريل2002

شعرية الفضاء

في

"ميتافيزيقا وردة الرمل" لـ "المنصف الوهايبي"

مـقتـطـف

<< والميتافيزيقا بما هي حديث المطلق تغدو فضاء لا يحدّ، بدؤها إن كان لها بدء في الكلام يرقى به الشاعر في معاريج اللغة و سلّم المعنى الساكن في "ذكرى ميتافيزيقا الأشياء" حيث يستنبت الشاعر من لغة الألوان وردة المجاز، لوحة رمزا لـمـا كان ولما يكون مادامت الكينونة سيولة لا تنقـضي أو أنثى متلفّعة بالأخضر أو الأبيض، سيان في عرف المقدّس أو المدنّس يقطر شهوة وينسكب ضوء في وحدة المتناهي>>

مدخل: يبدو لي أنّ دراسة مسألة الفضاء في شعر الوهايبي تكتسي أهمية بالغة في الدرس النقدي الحديث، فـــالظاهرة لا تقتصر على أثر من آثاره أو نص معلوم من نصوصه، وإنما الفضاء في شعره نسق يتكامل و يتنوع من داخل النص ومن خارجه وهو صدى لمسار تجربة الشاعر من الواقعي إلى الصوفي إلى التاريخي الأركيولوجي حفرا في أسماء المدن إلى مدار تجريب اللغة في العناصر والأشياء والأمكنة والكائنات كما يلوح ذلك في" ميتافيزيقا وردة الرمل ".[1] وحيرتنا في دراسة هذا الأثر مأتاها كثافة حضور الفضاء بتنوع مجالاته ودلالاته بين نصوص الشعر التي يتحرّر فيها منصف الوهايبي من القصيدة العمودية والنص النثري الذي يرشح بشعرية الأمكنة و طقوس الذاكرة فلنصوص الشعر كما وردت في الديوان عناوين كبرى تتناسل منها القصائد في هيئة من التداعي والتجلي أبرز سماتها الاشتغال على الألوان والمساحة واللغة الاستعارية وتقنية السؤال والتماثل والضدية بين العناصر الميتافيزيقية في وردة الرمل، العنوان الأول الكبيرو الاحتفاء بجغرافيا الأمكنة في نوافذ عمياء، العنوان الثاني للمجموعة والذي يشتمل على أربع عشرة مقطوعة متنوعة العناوين واستنطاق الكلمات والكائنات، الحيوانات على وجه التأكيد والعناصر في عنوانه الثالث " صداقة اليد" الذي يشتمل على أربعة و عشرين نصا، جاء نص الختام فيها نثريا هو بمثابة شطحات سيرة الذات تنتقش في ذاكرة موشومة للبدوي الصغير والبدوي الكهل.

لذلك أردنا أن نقتصر في هذا المقام على عينات نصية، يمكن أن تمثّل بعض وجوه تعامل الشاعر مع الفضاء، دون أن نعدم استحضار حقل النص الأوسع كلما دعت الضرورة إلى ذلك. ويمكن اعتبار وردة الرمل العنوان الأول جامع النصوص أو النص النواة الذي تتوالد منه النصوص الأخرى

تصاديا واختلافا، جيئة وذهابا ونقترح أن نقارب هذا النص وما تناسل منه في إطار مبحثنا الموسوم شعرية الفضاء وقبل أن نشرع في تفكيك مدارات التحليل حريّ بنا أن نحدد ما نعنيه بشعرية الفضاء:

التحديد المفهومي لشعرية الفضاء:

إن الفضاء (Espace/ Space)لفظة استخدمت في السيميوطيقا بمعان متعدّدة، قاسمها المشترك إمكانية اعتبارها شيئا مركّبا انطلاقا من الممتدّ المجسد بوصفه مدى ضخما معبّأ وممتلئا وليست له حلول التمادي ومن هنا تولّدت مجالات درسه الهندسي والبسيكوفيزيولوجي والسوسيوثقافي. وهكذا فان تعريف الفضاء " يتضمن مساهمة كل المعاني ويقتضي اعتبار خواص الحواسّ كلّها، البصر والذوق واللمس والسمع" [2] ومن هنا يكتسي الفضاء أبعادا متعددة هندسية ومعمارية واجتماعية وثقافية ونفسية ويشمل الداخل والخارج والعلوي والسفلي والعميق والسطحي والظاهر والباطن و قد اهتمّ به الدارسون في مجال الشعر بوصفه، أوّلا، مجالا بصريا تتأكّد ملاحظته عن طريق كتابة البياض وعن طريق نوع العناصر والأشياء والصور التي تنشئها اللغة من داخل أجهزتـــها ومن خارجها انزياحا عن المعجم وبوصفه، ثانيا، مجالا سمعيا تلعب مقاطع الصوت فيه لغة وإيقاعا وظيفة شعرية تتّجه إلى ذات المتلقّي عبر منظومة اتصالية تشمل الحسّ والذوق والإدراك والمعرفة والتذكّر وبوصفه، ثالثا، مجالا يعكس الأبعاد اللاشعورية للنص، مثلما قد يعكس الأبعاد الأنتروبولوجية والثقافية والتاريخية..لإبداع الذات الكاتبة وفي كل هذه المجالات و في غيرها مما لم يذكر تشكّل اللغة مفتاحا أساسيا من مفاتيح قراءة الفضاء في بنيتيه السطحية والعميقة وأسّا من أسس إدراك رؤية الشاعر إلى النص والذات والعالم.

● **في مفهوم الشعرية:** تحفل الكتابات النقدية المعاصرة بتعريفات متعدّدة للشعرية، يمكن لنا في هذا الباب اختصارها في التعريف الوارد في " المعجم الموسوعي لعلوم اللغة " يقول صاحبا المعجم " إن مصطلح شعرية كما نقل إلينا بمقتضى العرف يعني أولا كل نظرية محايثة للأدب. كما ينطبق، ثانيا على الاختيار الذي ينجزه مؤلف من بين كل الامكانات الأدبية.. ويحيل ثالثا على السنن الشعرية التي تؤسسها مدرسة أدبية، أي على مجموعة القواعد العملية التي يصبح استعمالها استعمالا ضروريا"[3]، ولا شكّ فانّ دراستنا للشعرية إنّما يندرج في إطار العلاقة الجدلية بين السنن الشعرية ومايتيحه الاختيار للمؤلّف من إمكانات الإبداع والعدول التي تشكّل جوهر التأويل بالنسبة إلى الناقد.

وبمقتضى هذا التحديد الــمفهومي يمكن أن نتناول بالدرس الــمستويات التحليلية التالية:

- الأسماء والعناصر: مدخل إلى فضاء ميتافيزيقا الشعر
- الفضاء المكاني وتعدّدية المعنى
- الفضاء النصي واللغة

1- الأسماء والعناصر: مدخل إلى فضاء ميتافيزيقا الشعر:

لئن كان الشعر الحداثي يترع، بحكم تشكّل العقل المبدع له إلى الميتافيزيقي، بما يعنيه من بحث عن الحقيقة في سياقها الشعري و العرفاني بواسطة اللغة التي هي الأداة المشتركة بين الخطاب الشعري والخطاب الفلسفي، وإذا كان الشعر في معناه السامي هو المرحلة العليا للفلسفة، فانّ هذه الصلة ما فتئت تتأكّد من خلال أعلام الفلسفة الحديثة مثل"كيركجارد" (S.Kierkegaard) و"سارتر" (J.P.Sartre) و"هيدغر" (M.Heidegger)

و"نيتشة" (F.Nietzsche) و"باتاي" (G.Bataille) و" باشلار" (G.Bachlard) و"دريدا " (J.Derrida) و" فوكو" (M.Foucault) وغيرهم: يقول هيدغر في "إنشاد المنادى" " يهدف الحوار بين الفكر و الشعر إلى استثارة وجود الكلام، لكي يتعلّم الفانون من جديد كيف يهتدون إلى الإقامة في الكلام." [4] بهذا المعنى تتراشح الفلسفة مع الشعر ويغدو عنوان المجموعة" ميتافيزيقا وردة الرمل" فضاء استعاريا عن طريق المركّبات الإضافية بين عناصر مركّبة تنتمي إلى سجلّين سجلّ الفلسفة من خلال لفظة " ميتافيزيقا " التي تعني فيما تعنيه " دراسة شاملة لما هو جوهري في المعرفة و التفسير و الوجود.. ومنهجها قبلي أكثر من أن يكون تـــجريبيا أو هكذا كان" وقد وصف "أرسطو" (Aristote) موضوع بحثه بعدة طرائق.. فقد سمّاه دراسة المبادئ الأولى للأشياء، **وقال عنه** "إنّه علم الوجود عامة أو علم الوجود من حيث هو كذلك.. ووصفه بأنّه دراسة الجوهر.. وقد أعلن أرسطو أن الجوهر هو ما وجد منذ البداية، وأنّه سابق على سائر الأشياء الأخرى لا من حيث الوجود فحسب، بل من حيث التفسير والمعرفة كذلك.." [5] وسجل الشعر عن طريق ما تفيض به وردة الرمل من طاقة استعارية ضاربة في التشكيل اللوني. وإذا كان العنوان مبتدأ خبره المتن فان هذه العتبة تفضي بنا إلى القول إن النص الشعري " ميتافيزيقا وردة الرمل " ينبئ، منذ لحظة مقاربته الأولى بكتابة المغامرة في نص الوجود من جهة كونه جوهرا يتحرك داخل المجهول بحثا عن العلل الأولى واستقصاء للمحتجب الثاوي في ذاكرة الكلمات والأشياء حيث تصبح تسمية الأشياء في حدّ ذاتها مهمّة عسيرة، فما يهمنا، أساسا كما يقـــول "نيتشة" (Nietzsche) "هو معرفة الكيفية التي تسمى بـــها الأشياء لا معرفة ماهـــيتها " وبـــذلك يكـــون تصديـــر الكتـــاب

بــ " حديث اللسان " ذا دلالة نيتشوية لا تنفصل عما يهجس به الشاعــر الحديث أدونيس بقوله " تخرج الأشياء من أسمائها"، هكذا تصيرالميتافيزيقا في شعر المنصف الوهايبـي لغــة للتأمّــل والتــذكر و التجــريب و تشكيل ما لا يــتشكّل من فضاءات الــمعنى و اللغة و الإيقاع، فسيفساء إيقاعية:

هي /هو

هي:- الليل

هو:- امرأة حبلى بالشمس

هي:- الليل في مرسية ؟

هو:- طفولة النهار.

هي:- الآبنوس ؟

هو:- صنوبر يزكو بثمرة العنب [6]

والميتافيزيقا بما هي حديث المطلق تغدو فضاء لا يحدّ، بدؤها إن كان لها بدء في الكلام يرقى به الشاعر في معاريج اللغة و سلّم المعنى الساكن في " ذكرى ميتافيزيقا الأشياء" حيث يستنبت الشاعر من لغة الألوان وردة المجاز، لوحة رمزا لما كان ولما يكون مادامت الكينونة سيولة لا تنقضي أو أنثى متلفّعة بالأخضر أو الأبيض، سيان في عرف المقدّس أو المدنّس يقطر شهوة وينسكب ضوءا في وحدة المتناهي:

كلّما قلت وصلت انطفأت نافذة

تسهر في النور[7] أو بيتا تسكنه بلا باب لا ندخله ولا نخرج منه مسكونا بالأصوات لا نسمعها، " هي أصداء ظلال تقتفي آثارنا"[8] وتحلّ بنا كالأجراس، " لا اسم ولا رسم، لما يفلت من أشيائنا" [9] هكذا الأشياء

والأسماء والأجساد في مدار الرعب تناوش العدم حين يكون الموت سلطان الحياة:

يفتح أبوابا و لا يغلقها

يغلق أبوابا و لا يفتحها، [10]

و على تخومه (الموت) تنفتح المسالك، ينفتح العدم والوجود، سؤال ميتافيزيقا الوردة، يستعير لها الشاعر بيتا في La puerta falsa،(الباب الخاطئ) مفتنّا بأسماء المدن وليلها وأجراسها في حلم يقظة حيث تتشكّل السماء:

من حجر يبنيه حبر الليل [11]

وتتوارد الأسئلة وتتهافت في حيرة بين العناصر تنوس بين وضعين:" ليل أم حليب..بحر أم ظل، هل الأشياء تأتي أم تجيء" في هذه الدوّامة من الاستفهامات ينبثق عنصر الليل في تقابل لوني بين البياض و السواد ويتناسل الموت من بياض الخطأ.. يختلط الطباق بالجناس ويصير كل مختلف مؤتلفا وكل مؤتلف ضديدا: لعبة الحلم تذهب إلى مداها ويظلّ البيت مسكن الروح يعاودها الموت ولا حياة الآ به:

" الموت الذي يسكن ليل الوردة المنغلقة." [12]

تولد الصحراء مدى لرحيل لا ينقضي مثلما يولد الصدى من رحم الصمت و لا يستكمل خطوه، تظل الوردة عطشى، " عطشـــى من عطش الضوء " ما دام الماء لا يستكمل مجراه إلى وردة العطش، تظلّ وردة الرمل تحتفي بنسيانـــها، لطخة من لون تستقبل كل المدن المنسية: بلنسية و قرطاجنة.. إنّ فلسفة المحو هنا هي إحدى ركائز ميتافيزيقا الشعر، فما من شئ يستقرّ على قراره أو يحمل حقيقته النهائية ويظلّ البحث في حقيقة الوجود هو في حقيقته بحثا عن العدم لأن جوهر الوجود في الشعر لا يتحدّد إلا بالقبض

عليه بواسطة اللغة التي هي جوهر الشعر الذي هو حسب "هيدغر" (Heidegger) " تسمية مؤسسة للوجود ولجوهر كل الأشياء.." [13]

2 - الفضاء المكاني وتعدّدية المعنى:

يحتفي " منصف الوهايبي " بالأمكنة جامعا بين الذاكرة والبصر، مرهفا السمع إلى الحجر، ينحته من لغة الوجد والموجدة و الوجود، مسترسلا فيما يرى ولا يرى، حاملا عصا الترحال إلى ضفاف طفولة الأشياء، بدئها ومنتهاها، بدء الخليقة والخلق، وكأنّه ينسج " ميثيولوجيا الشعر " عن طريق الخيال والمخيال، لا يفكّ ينازع الموت بالحياة والعدم بالوجود.

المكان عند " الوهايبي " منساب وله تكوّنه يمكن أن تلقاه في عين البدويّ النازح من ضفّة الدهشة الأولى إلى تفاصيل المدينة، زقاقها و صحونها و سارياها و قبابها ومجازاها ورائحة نسائها.."اكتشفت مبكرا علاقة خفيّة، لكنها حميمة، بين المدينة ونسائها هي علاقة المباغتة أو المصادفة"[14] ويمكن أن تلقاها في أسفارا لسندباد، حكايات مترسّبة في المخيال والخيال، والشاعر في كل هذي المدارات في عبور لا يني إلى أزمنة المدن المعتقة من سياجات حاضرها، المعتقة بانسكاب الزمن خارج لعبة النسيان، الشاهدة، أبدا، على وقائع موت الكيان والكون، محصنة بتمائم الشعر وميتافيزيقا كتابة التاريخ، يكتب نصوصه العميان و المتصوّفة والمارقون من سلطة السائد، مسكونين بألفة المدن المنسيّة: "بلنسية " و"معرة النعمان" و " القاهرة المعزية" و" قيروان البلوي" و " طنجة " و " أصيلة " و "حلب الشام " يبعثها من إيقاع النسيان إلى وجع التذكر عبر " نوستالجيا " موغلة في نشوة الحاضر وسكرة الماضي، داخل الاستعارات الممكنة لشعرية الفضاء، بما تتيحه اللغة الشعرية من توغّل في ميتافيزيقا الأسماء والأشياء والعناصر.

ولست أبالغ إن قلت: إنّ المنصف الوهايبي من الشعراء التونسيين القلائل الذين احتفوا بالمكان، لا بوصفه حيّزا يحيل على ذاكرة صاحبها أو معلما يفيض بغنائية الشعر وإنما باعتباره دالا شعريا يرشح بمداليل طقوسية وتاريخية و باطنية و فنية شديدة الارتباط برؤيا الشاعر، بل لعلّها تضفي على هذه الرؤيا فرادة وتنوّعا عبر تجربة مديدة، تضرب بجذورها في " ألواح" الصادرة سنة (1982)، حيث تتجلّى البذرة الأولى في صياغة مشروع المكان العيّاني والمجرّد، التراثي والحادث حيث تتشكّل فضاءات اللغة والجسد والإيقاع في معنى كثيف يتراح بالمفردة الصوفية من مجالها العرفاني إلى المجال الايروسي، دون محو للمرجع أو طمس لرمزية المكان و قيمة العناصر المشكّلة لتراثية الفضاء (النخلة، الصحراء، الجمل..)

وإذا كان الاحتفاء بالمكان بما يعنيه من " تفضية" (Spatialité) مشروعا يتنزّل في سياق المنحى الصوفي وفي مدار بحث الشاعر عن ابتناء رؤية كونية تنهض على التراثي وتتجاوزه إلى الصعيد الإنساني فانّ مسار التجريب عنده في مدار الاشتغال على المكان ما فتئ يتجذّر صعدا مرورا بالاحتفاء بالمكان، علامة تاريخية تحفل بالأسماء المستعادة في مجموعته "مخطوط تمبكتو" وصـــولا **إلى استنطاق المكان المتجسّد والمتخيّل، المرئي والمحتجب عبر اللغة التي تحوّلت في مدونة " الوهايبيّ" الشعرية إلى فضاء تخييل يتحرّك داخل الميتافيزيقي** وينتج عناصر شعريته من نظام استعاري يهفو عبر الذاكرة والصورة والسرد الإيقاعي والتشكيل اللوني إلى التكوينات الأولى للعناصر والأشياء وما به يتأنّث عالم الشاعر الطفولي وقد استحالت هذه التكوينات إلى مجرّدات بفعل حمولتها الترميزية و السحرية وطاقتها على التقنّع داخل لغة تستولد منطقها المركّب خارج الفيزيقي. إنها لغة اللغة تنشئ بنيتها و أبعادها

من " شعرية فضاء اللغة "، هذا الفضاء المتعدّد بالضرورة الذي لا تتحدّد ماهيته إلا داخل الـــخصوصية الشعرية لـــمناحات الشاعر وتـــجربته الكلية و مكوّناته المعرفية. فماذا نعني بفضاء اللغة ؟ وماهي مكوّناته الشعرية وخصائصه التخييلية على وجه التحديد ؟

3- النص والفضاء اللغوي: إن ما نصطلح عليه بفضاء اللغة هو مركّب إضافي استلهمناه استلهاما من مصطلحات النقد الحديث فيما يتعلّق بالشعرية و بحقول بحثها المتعدّدة، الجمالي واللساني و النصاني والنفسي و غيرها من مجالات المعرفة و قد دلّتنا عليه بدرجة أساسية تأمّلاتنا في كتابة " ميتا فيزيقا وردة الرمل " حين أحسست قارئا بلذة الغياب، لذّة: قال عنها "بارط" (R.Barthes) هي القيمة وقد انتقلت إلى مرتبة الدال الباذخة " (15) و غياب هو بحث عن إقامة خارج الفيزيقي المسيّج بالظواهر الوضعية حسب عبارة "أوغست كونت" (A .Comte) غياب هـــو سكنـــى القارئ في الشقوق المعتمة للمعنى حيث تنشأ قراءة الغموض في ذاته المتولّد في شعر الوهايبي تصاعدا من الرؤية الاستيطانية للعالم والأشياء من ناحية والترعة التفجيرية للمفردة الشعرية والقدرة السحرية على التركيب الكيميائي للغة: إنّه اشتغال على المركّبات الإضافية والنعتية في هيئة من "الكولاج" بين الدال ونقيضه، وان حدثت مجاورة، فهي استعارية:

ليس لي ذاكرة النخلة
كي أشتقّ لونين لأشيائي
فلا أصفر
للريح التي تربطها
من وردة الرمل إلى الصحراء

لا أخضر
للظلّ الذي يرسم في الأرض
تقاليب النهار ؟ (16)

كما هو اشتغال على الصورة المركّبة و التشكيلية والمسرودة والممسرحة داخل فضاء الرؤيا الحالمة والمركّبة ولعلّ هذا ما عناه " بارت " بقوله في "الدرجة الصفر للكتابة" "هكذا يكون كل لفظ شعري شيئا غير متوقّع وعاء لقيثارة تتطاير منها جميع امكانات اللغة. انه، إذن، ينتج و يستهلك بفضول خاص وبنوع من الشراهة المقدسة.." (17) ويقولْ أيضا " إن انفجار اللفظ الشعري يرسي شيئا مطلقا فتغدو الطبيعة تتابعا من العموديات، وينتصب الشئ فجأة ممتلئا بكل إمكاناته، إنّه لا يملك إلا أن يرصع عالما غير ممتلئ، مما يجعله عالما رهيبا" (18)

إنّ لغة الشعر في "ميتافيزيقا وردة الرمل" هي لغة بصرية تنقل الرسم والاسم والـمعالم الـحـجرية و الـمنحوتة، تتعيّن مـجسّدة من كثافة العناصر و الكائنات (الطيور والحيوانات) على رقعة البياض أو الألوان، ترسم مداها الخافي الخطوط والألوان في هيئة من الأحجام بواسطة لغة متعدّدة المراجع والسجلات، كلما تكتّمت ملفوظاتها نطقت بالأصوات وكلّما فاضت بسردية الوصف تحوّل الشاعر إلى خزّاف، ألم يقل "عبد الجليل بوقرة "متحدّثا عن منصف الوهايبي: ينسج لغته ببراعة فائقة يطوعها فتطيع كمثل خزّاف يصنع من الصلصال طيورا ثم يطلقها في مختلف الآفاق.." (19) ومن هنا يمكن القول: إنّ من أهم خصائص الكتابة عند الوهايبي أنّه يحوّل اللغة البصرية ذات البعد السردي، الأفقي: **"لأقل: هذه لغة آن أن تتلامس والأرض"**إلى بعد رؤياوي ينتج طقسه الشعري عبر مسرحة الخطاب وتأنيث

فضائه بالحوار ومتعة تغيير الإضاءة الذاتية والركحية والفتحات حيث تتوالد الرؤيا في صيغها المرجعية والوظيفية: "فأرى عشبا أبيض في زبد الفخذين..فأرى حبّة ملح سوداء..وأرى ماء يسهر في الماء"[20] // "ورأيت أجراس الظلال بها و أقواس الصدى و رأيت أحجارا بها ترسي وأحجارا تسير.رأيت ظلّ الليل في الفلوات مرتعدا يهيم.."(21) فضلا عن توظيفه للأصوات: "من ينادي عليّ بصوتي؟يطوف بصمتي ؟ [22] // وهو يصغي من نافذته العمياء، لستائر المطر تنسدل على الحديقة.. في خريف لن يجئ.[23]

إنّ لغة الوهايبي، إجمالا، هي لغة مكثّفة، تنشئ بعدها الميتافيزيقي بحثا عن جوهر الوجود وكينونة الذات الشاعرة وهي إذ تحتفي بالحواس ترسم فضاءاتها المتنوّعة الظاهر منها والمستبطن: الظاهر بما تقوله اللغة معجما وتركيبا وبلاغة وإيقاعا والمستبطن بما تحجبه المقامات وما تستولده من أبعاد تخييلية ومعرفية ونفسية بالوجود والكيان.

نخلص إلى القول:

1- ليس لموضوع شعرية الفضاء من خاتمة، ذلك أن هذه القضية تظل مفتوحة على مدارات شتى من الدرس، من جهة مزيد التوسّع في تحليل خصائص الشعرية في إطار رؤية كلية لتشابك مقومات الشعرية وخصوصية حضورها في نص معلوم أو مذهب في الكتابة موسوم، ولعلّنا نقاسم كمال أبوديب قوله: " هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة الـــمفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال.. إذ أن أيّا من هذه العنا صر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلاّ حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلّية.." [24]

إنّ إدراك مترلة اللغة في الشعر في منظور النقد مسألة لا تستوجب الإثبات وقد أكّد ذلك منظر الشعرية"ياكبسون"بقوله"إنّ الشعر هو اللغة مؤدية وظيفتهاالإستيطيقية" La poésie c'est le langage dans sa fonction esthétique
لذلك سعينا في حدود المجال المتاح إلى التركيز على الوظيفة الجمالية للغة وفعاليتها الفائقة لإنتاج الفضاء المتعدّد.

2-إنّ مصطلح الفضاء من جهة ثانية لا يتحدّد بمجال من الدرس معلوم. لذلك تركنا هذا المبحث مفتوحا على إمكانات متعدّدة من بينها الحلم وفضاء التخييل الذي هو سمة من سمات كتابة منصف الوهايبي الشعرية في ميتافيزيقا وردة الرمل على وجه التخصيص يتّصل بالنظرية "البشلارية" حول جمالية العناصر وحلم اليقظة، ولعلّ ذلك يتجّسد في صورة أجلى في النصّ النثري الأخير "مدينة تشبهني"حيث تشكّل فاتحته الشعرية و مشاهده السردية المتوالدة فضاء حلميا بعيد الغور يترجم عن لا شعور النص ترجمة بيّنة ويفيض بشطحات صاحبه الفنية، التي هي أقرب إلى السيرة الذاتية عبر فتحات من الضوء يتسلّل من الذات والعالم والأشياء في بيت الشعر الحميم حيث يمتلئ النص بالفجوات ينبجس منها الخطاب مفتونا ببوحه وشهوته الفائضة.

3-إنّ شعرية الفضاء مبحث يمكن أن يشمل سائر نصوص منصف الوهايبي الشعرية.ولعلّ ذلك قد يتيح للمحلل الناقد الوقوف على القوانين العامة الـــمتحكّمة في صياغة شعرية الوهايبي وتلوّن أدواتها ومرجعياتها و وظائفها وأبعادها وفضاءاتها. والشأن نفسه يمكن أن يصحّ على دراسة مدوّنة الشعر التونسي الحديث، إن اتّسع حقل الدرس ويمكن أن يشمل ذلك مدوّنة الشعر العربي بحثا مقارنيا في شعرية الفضاء./

الإحالات:

(1) منصف الوهايبي، ميتافيزيقا وردة الرمل، القيروان، تونس(2000)

(2) Greimas, Courtès : sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Paris ,1979 , P133

(3) Todorov, Ducrot, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage Ed du seuil, 1972, p106.

(4)هيدجر: إنشاد المنادى، تلخيص وترجمة بسام حجار، لبنان ط1 1994ص23

(5) الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصر 1963 ص 106

(6) م وردة الرمل ص 28

(7) م وردة الرمل ص 5

(8) م وردة الرمل ص 7

(9) م وردة الرمل ص 8

(10) م وردة الرمل ص 9

(11) م وردة الرمل ص 10

(12) م وردة الرمل ص 12

(13) م وردة الرمل ص 64

(14) م وردة الرمل ص 201

(15) بارط، لذة النص، دار توبقال، ط1 (1988) ص 15

(16) م وردة الرمل ص 14

(17) بارط الدرجة الصفر للكتابة ترجمة محمد برادة، لبنان، المغرب ط 2 (1982) ص 63

(18) المرجع نفسه، ص 65

(19) مجلة المسار العدد 49، جانفي فيفري 2001، ص 86

(20) م وردة الرمل، ص 34

(21) م وردة الرمل، ص 38

(22) م وردة الرمل، ص 62

(23) م وردة الرمل، ص 98

(24) كمال أبو ديب، في الشعرية، لبنان، 1987 ص 13

(25) Jakobson, Huit questions de poétiques, Paris, Ed du seuil, 1977, p 16

عالم الصورة وصورة العالم

في "كتابة العمى"

مدوّنة الشاعر محمد البقلوطي، منطلقا

مقتطف

<< و مدار الإشكال كيف يتعامل الشاعر الذي فقد بصره مع العالم الحسّي والمبصر والمسموع ؟ ما نوع الصور التي ينتجها ؟ وماهي مكوّناتها الفنية والنفسية ؟ وماهي وظائفها في تشكيل العالم ؟ كيف تكون العلاقة بين الكلمات والأشياء ؟ وما نصيب الصورة من التخييل والتجسيد في عالم لا يقبل إلاّ التأويل من منظور تفكيكي نـقدي، حيث تحتلّ "جمالية التقبّل" مركز القراءة، القراءة من الخارج إلى الداخل، أي من المتصوّر القبلي إلى المتصور المعيّن في النص وبالنص الذي هو دليلنا إلى قراءة العمى >>

مدخل: الصورة ركن أساسي من أركان الشعرية الحديثة، بل هي من أبرز مقوماتها، عليها تنبني وبها تتشكل عناصر الشعر، مبنى ومغنى ومعنى وعليها ينهض معمار القصيدة، بنية ترتسم لتولد شكل الموسيقى والمعنى معا ولتفجر طـــقوس الكلام حالا من الشعر ينحسر مداه أو يتّسع يغور في عوالم التجريد أو يفسح للحسيّ مجالا لا ينقطع، تلك هيئات تتعدد وقد تتداول وقد تنفرد، مدار درسها عين الناقد، يكشف عن نسيجها و يميّز بين أصيلها وهجينها ويبين عن علائقها بمختلف مستويات الـــخطاب، ما تعلّق باللغة أو الإيقاع أو الرمز أو الدلالة و ما انشدّ منها إلى البصر أو السمع وما انخطف منها إلى التشكيل والتلوين أو المسرحة، فنونا قد تعتمل وتمتزج بجوهر الشعر، و إذا لا حدود بين الأجناس، وإذا الكل ملتحم في عنصر الصورة، به تغتذي، تتّصل وتنفصل، وما لها في الشعر إلا كيانها به تختصّ وتنفتح على سائر الفنون، مادام العالم صورة و مادامت القصيدة مشروع عالم من التخييل لا يكتمل إلا بالصورة نستعيرها لغرابة مألوفة أو لألفة غريبة، يستحيل الحسّي فيها إلى لغة على لغة:من لغة تحتفي بالأشياء وبجمّعها، تراكمها في حقل المرئي إلى لغة تعرى من ثوب الحسّ لتتجرّد وتتصعّد في مقامات الرؤيا. وقد تنتهج القصيدة في نسج صورها نهج الغرابة، لا يقصد منها إلا الإبهار والتعجيز الأجوف والإغراب في ذاته فتتبدّى القصيدة أحجية وتميمة بلا طقس ولغة بلا معنى ومعنى بلا رؤيا بحثا عن حداثة معطوبة تـــحتمي بالغموض لتكشف خواءها. وإذا كانت الصورة بما هي مقوم فنّي لها هذه المنزلة، وهي مفتاح من مفاتيح تأويل الشعر، فكيف تتبدّى في كتابة مخصوصة هي ما يصطلح عليه بكتابة العمى؟

و مدار الإشكال كيف يتعامل الشاعر الذي فقد بصره مع العالــم الحسّي والمبصر والــمسموع ؟

ما نوع الصور التي ينتجها ؟ وماهي مكوّناتها الفنية والنفسية ؟ وماهي وظائفها في تشكيل العالم ؟ كيف تكون العلاقة بين الكلمات والأشياء ؟ وما نصيب الصورة من التخييل والتجسيد في عالم لا يقبل الاالتأويل من منظور تفكيكي نــقدي، حيث تحتلّ" جمالية التقبل "مركز القراءة، القراءة من الخارج إلى الداخل، أي من المتصوّر القبلي إلى المتصور المعيّن في النص وبالنص الذي هو دليلنا إلى قراءة العمى و سيكون منطلقنا في دراسة الصورة مجموعات" محمد البقلوطي" الثلاث "موسم الحب" التي كتبها قبل فقدان البصر. و"آخر زهرة ثلج" و "كن زهرة وغنّ" وفيهما تتجلّى نصوص كتابة العمى.

1- **في حدّ الصورة**: يعسر أن نجد تعريفا نهائيا للصورة، ذلك أن الصورة بوصفها تشمل فنون القول البلاغية و أساليب الإبداع المركّبة وتتّصل بسائر العناصر المشكلة لفضاءات التلفظ والتخييل الذهني والمرئي الحسي تظل في حقل الكتابات التخييلية، وعلى وجه الخصوص، في مجال الشعر، الكيان الفني المركب، من جهة المكونات التي تنشئها والمادة اللغوية التي تفرز تنوّعها و الأبعاد البلاغية التي تنتجها، وقد تفطن"فرنسوا مورو" (F.Moreau) إلى صعوبة تعريف الصورة بقوله: "إن الصورة من الألفاظ الغامضة وغير المحدّدة في الوقت نفسه بمعنى عام شديد الاتساع وبمعنى أسلوبي مخصوص، وهي غير محددة لأن استعمالها في حقل البلاغة المعين سطحيّ جدّا و معرّف تعريفا سيئا جدّا[1]

و لقد أوغل " هنري ميشونيك" (H.Meschonic) في تبيان هذا التداخل قائلا " يبدو أنّ ما ندعوه صورة في الوقت نفسه هو الأكثر من وجهة البداهة دلالة على نظرة إلى العالم والأشدّ عسرا في القبض على مفهومها، فما تتّسم به اللفظة من إطناب ليس هو الأكثر إزعاجا وإنما مصدر القلق ما تتّسم به اللفظة من ضبابية وغموض، فقد تدلّ، تارة على كل علاقة قياس، وقد تكون طورا مرادفة للمجاز وعند الاستثناء تمحّض للمشابهة" [2] وعلى هذا النهج عرفها "أوكتافيو باث" (Oktavio.Paz) بأنها " تجمع حقائق متناقضة ومتباعدة ومختلفة ".

وإذا كانت الصورة هي من التركيب والتعقيد ما حيّرت الباحثين والمبدعين في مختلف مجالات إبداعهم في الثقافة الغربية فان مدار درسها في الثقافة العربية، قديما، كما فهمت عصرئذ لا يخلو من طرافة قوامها السعي إلى درسها درسا فنيا انطلاقا من مستويات ثلاثة، كما ذهب إلى ذلك "جابر عصفور" في كتابه " الصورة الفنية":

1- الخيال

2-دراسة طبيعة الصورة ذاتها

3- وظيفة الصورة. [3]

وقد ربط النقّاد القدامى وعلى رأسهم " قدامة بن جعفر" الصورة الشعرية بالمجاز وبالنظم وبالمعاني الحقيقية والمجازية والمعاني العقلية والتخييلية وعلى وجه التحديد بالصيغ البلاغية كالاستعارة والتشبيه والتمثيل ممّا يؤكّد سعة مجال درس الصورة إن في منحى البلاغة، كما ألمعنا إلى ذلك وإن في منحى الحسّ والانطباع في علاقة التمثيل البلاغي بالتصوير الحسّي كما يتّضح ذلك عند " عبد القاهر الجرجاني " في سياق نظريته المشهورة عن المعنى ومعنى

المعنى. يقول جابر عصفور في هذا الإطار: "ويبدو أن تركيز عبد القاهر على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسّي للمعنى – في التصوير الشعري- جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام" (4) .

وما تأكيد الجرجاني: " إنّ قولنا الصورة إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا "(5) إلاّ ضرب من ضروب الوعي المبكّر بعلائق المرئي بالعقلي..و لعلّ هذا ما تشكّل لاحقا في النقد الحديث غربا وشرقا بتأكيد الجانب البصري للصورة، مما حدا بـــ "س داي لويس " إلى تعريف الصورة بأنها "رسم قوامه الكلمات" (6) ولعلّ هذا ما أتاح للصورة أيضا أن تكون مدار اهتمام في إطار المنحى التشكيلي الرمزي، وقد ارتبط هذا المترع بدراسة اللغة ونظامها والإيقاع وأنساقه والرمز وحضوره من جهة ما تمثّله اللغة من ركيزة جوهرية لكلّ ظاهرة تشكيلية للصورة من خلال ماتنسجه من علائق بين المفردات وما تنجزه من وظيفة شعرية، أساسها الانزياح الذي تنتجه من تشابك المفردات وتركيبها وما تحمله من طاقات إيحائية رمزية، وفي هذا السياق يكون الحديث عن الرمز، إذ يتّفق الدارسون على قيمته ووظيفته في بناء الصورة، وإن اختلفوا في بيان العلاقة بينهما: فبعضهم اعتبر الصورة نوعا من أنواع الرمز (تاندال) وبعضهم فرّق بين الرمز والصورة وربط الصورة بالتمثيل والرمز بالتأويل(هربرت ريد) واعتبر أن التعايش بينهما مسألة حيوية في الفن. هكذا يعتبر الرمز طاقة تعبير وإيحاء لابدّ منهما في كل صورة وكل انتقال من الوضع الحقيقي للغة إلى الوضع الرمزي يقتضي تصويرا ذهنيا من جهة الباث وتمثّلا تأويليا من جهة المتقبّل.

2-أصناف الصور:

انقسمت الصورة بوصفها ظاهرة أدبية إلى:

o الصورة الكلاسيكية، ومن خصائصها:

أ- هي وسيلة تعبير تنهض على التشبيه، وهي قريبة من المدركات العقلية.

ب- هي منتظمة تخضع لنظام الحقائق والمماثلة وتعبّر عن حقائق العقل والطبيعة.

ج- هي وليدة فلسفة القول بأن الفن محاكاة الطبيعة، فلا تخرج عن نطاق هذا المذهب، لذلك تميل إلى مشاكلة الأشياء في الخارج وتختص بقدر كبير من الثبات والسكونية والانغلاق والجفاف.

o الصورة الرومنطيقية: ومن خصائصها

أ- هي ركن من أركان التعبيرالرومنطيقي ووسيلة لنقل العواطف والمشاعر.

ب- هي تمتاز بالتنويع وألوان التأثير.

ج- هي عند الموغلين في الرومانطيقية مشتّتة تتّجه نحو اللاّوعي والحلم وعند المعتدلين تميل إلى التماسك والرغبة في الإبلاغ.

د- هي رمز للقيم المطلقة ووحدة الوجود و حضور الطبيعة الدائم.

هـ- تتّسم بالغنائية والتعبير عن الذاتية وفيض المشاعر والانفعال.

o الصورة الرمزية:

إن الصلة الوثيقة بين الرمز و الصورة عند الرمزيين شكل من أشكال إلغاء الوساطات الطبيعية والعقلية المباشرة والإنزياح بالصورة من طابعها التقريري السردي إلى طبيعة إيحائية، لذلك، فهي تنهض على القوانين التالية:

أ- إنها تنفذ إلى الكلّي من خلال الجزئي وتصهر الحسّي في المجرّد والظاهر في الخفيّ.

ب- إنها تنشئ عالما تخييليا عن طريق بناء العلاقات بين المتنافرات من العناصر.

ج- إنها تسمو على كل خطاب سردي ونثري وتؤسس للغموض والإشراق والاستشراف والتوليد واستبطان الذات.

د- إنها تكوّن مادتها من الموسيقى التي تذيب الحدود بين الشكل المضمون، بهذا المعنى، فهي أقرب إلى الأدب الرؤيوي، وهي ثورة على عبودية البيان ينتفي فيها الوصف وتذكر الأشياء بالإيحاء والتلميح." إن الصورة هي الحقيقة الأزلية القائمة خارج المكان والزمان " كما يقول"فرانك كرمود " (F. Kermode)

o الصورة السريالية: اذاكان المذهب السريالي اعتنق فكرة التحرر في الشعر والحياة وآمن بأنّ التعقّل جهل وبأنّ الجنون معرفة ونفي للمحسوسات وتجاوز للمدرك العرضي، فقد أثّر، ذلك كلّه، في مفهوم الصورة عندهم وسبل صياغتها واعتبروا:

أ- أنّ الصورة مصدرها المواضع الغامضة في الذات.

ب- أنّ الصورة لا ترمز إلاّ إلى ذاتها، فهي وليدة هذا الإشعاع البارق، وليدة اللغة التي صارت كائنا كما قال " جاك ريفيير".(J.Riviére)

ج- أنّ الصورة لا تتشكّل إلاّ بإذابة المسافة بين الرؤية البصرية والتمثّل الوجداني.

د- أنّ الصورة وسيلة معرفة تكشف لنا الأسرار الخفية التي تربط بين الموجودات [7].

نخلص إلى القول من خلال رصد أصناف الصورة إلى تعدّد أنماطها بتأثير من المذاهب الأدبية والرؤى الإبداعية والموقف من العالم الذي يكمن في الخلفية المعرفية للشاعر، إلا أنّ الصورة في مجال إبداعها الأدبي والشعري على وجه التخصيص، كثيرا ما تنفلت من أسار الرؤية الضيّقة إلى النص والعالم:فقد تجمع تجربة الشاعر الواحد بين مختلف هذه الأنماط.وقد تتشكّل في أغلب الأحيان من مكوّنات ومؤثرات نفسية وذهنية وتخييلية شديدة التعقيد وقد تتغيّر طبائعها ووسائطها في حالة تبدّل علاقة المبدع بعالمه الحسّي والذهني، كماهوالحال في ما تنشئه من صور ذات كاتبة فقدت بصرها، ولا تكون هذه الصور، عادة إلاّ وليدة تصوّر العالم على هيئة مخصوصة، حسب خصوصية الذات الكاتبة. والذي يهمّنا في هذا الجانب، لا أن نحلّل شخصية الكاتب الذي فقد بصره تحليلا نفسيا وإنّما أن نرصد خصائص كتابة العمى حسب المصطلح النقدي، بما ينتجه النص في خطابه الظاهر ولا شعوره، حسب عبارة "بتلهايم" من سمات بها يختصّ من جهة النظر إلى العالم في مقام إنتاج عالم الصورة. إذ إنّ إنتاج الصورة في مقام العمى لا يخلو بلا شكّ من خصوصية مأتاها طبيعة الصلة الجديدة مع الخارج التي تفضي إلى طبيعة مكثّفة مع الداخل، كما أنّ هذه الصلة مع الخارج تتبدّل وتائرها بتبدّل الحالة السيكولوجية للأعمى من جهة تاريخ علاقة العمى بالذات المبدعة إذ تفرّق بعض الدراسات العلمية والنفسية بين العمى المحدث نتيجة مرض مفاجئ أو حادث عنيف طارئ يعطلان حاسّة البصر في زمن ما من عمر الإنسان والعمى المزمن الذي صاحب الذات منذ ولادتها. وتلعب الذاكرة، هنا دورا مختلفا في التعامل مع المحيط الخارجي من جهة صيغ تمثّله. ولعلّ من الافتراضات التي أشار إليها الباحثون أن حاسّة الاستشعار تقوى لدى

الأعمى ليزيد إدراكه للخارج، وكلّما زاد إدراكه للخارج تكوّنت لديه آلية مخصوصة للتعرّف على هذا العالم عن طريق تـــخيّله أوّلا وعن طريق تجريبه ثانيا، ومن حصيلة هذه العوامل الذاتية والموضوعية يتشكّل وضع الذات في علاقتها بالأشياء والألوان وعالم المسموعات والملموسات.

هكذا، يمكن أن نرصد، دون الدخول في الجوانب العلمية لـــهذه الظاهرة، الملاحظات التالية:

1-تزايد قوة الاستشعار والاستشعار عن بعد في حالة العمى تعويضا عن وسيلة الإبصار العادية.

2- تنامي وظيفة بعض الحواس الأخرى كاللمس والسمع والشم بديلا من التعامل البصري مع الخارج.

3-التركيز المتزايد على وظيفة الخيال وتنشيط كل الحقول التخييلية لبلوغ مرحلة إدراك العالم إدراكا يقرب من حقيقة الأشياء كما تتعيّن في فضاء وجودها.

4-تلعب الذاكرة دورا مهما في استحضار صورة الأشياء وتذكّر هيئاتها خصوصا في حالة العمى العارض.

إنّ هذه الخصائص تختلف باختلاف حالات العمى العارض والمزمن، القديم والحديث، ولعلّ السؤال المطروح، في هذا السياق: كيف تبدو حالة المبدع، الشاعر على وجه التخصيص في تعامله مع عالم الصورة في مجال ما اصطلحنا عليه بـــ"كتابة العمى" ؟ ما وسائطه إلى تمثّل صورة العالم ؟ وهل في كتابته خصائص معلومة تختلف عن سائر المبدعين ؟

إنّ المثال الذي أردنا اختياره يمكن أن يفي بجوهر أسئلتنا وإن كان لحدود مشروع البحث ما يفضي بنا إلى ترك المفصّل والاهتمام بالمجمل. أما المثال

المرجعي الذي أروم الانطلاق منه فهو شعر محمد البقلوطي لما ألمّ بهذا المبدع من أطوار، يمكن النظر إليها من خلال لحظتين: لحظة ما قبل العمى ولحظة العمى. [8]ولعلّ ما شجّعني على اختيار هذا المثال، معرفتي الشخصية ببعض العوامل الذاتية والنفسية والسياقية التي تكمن وراء كتابات بعض القصائد المنشورة وغير المنشورة في طور مقدّمات مرحلة العمى واستفحال حضورها في ذات الفنان والإنسان لتوطّد معرفتي بهذا المبدع والاستئناس بشعره معاشرة ودرسا. وأرجو أن تضيء هذه العوامل بعض خفايا شعره دون أن تعيق تحليل مدوّنة الصورة تحليلا موضوعيا. ولعلّنا نميل إلى إدراج هذا النوع من القراءة السياقية ضمن ما يطلق عليه في الدراسات الحديثة بـــ " النص الموازي" وبذلك نكون قد تعاملنا مع عالم الصورة في شعر" محمد البقلوطي" تعاملا حميميا وتأويليا حسب قواعد القراءة العلمية: ذلك أنه كلّما اقترب الناقد من طقوس كتابة النص أمكن له اختراق فضاءات النص المحتجبة وتجنب التشريح القاتل للنص وإسقاط منهج بعينه على النص المقروء، باعتبار أن للنص سلطته على المنهج، و أن النصّ هو الذي يستدعي منهجه، دون أن نختزل وظيفة المنهج عموما في ابتناء منظور معيّن إلى القراءة.

وما يمكن أن نصرّح به في خصوص حضور الصورة في شعر " البقلوطي" أن الباحثين الذين تناولوا بالدرس بعض القضايا المتعلّقة بتجربته الشعرية أكدوا أهمية هذا الحضور، فهذا "محمود المصفار" يستخلص أنّ " البقلوطي أوغل في التجريد وتعمّق الصورة في ديوانه الثاني، خاصة، حتى كان بمثابة النقلة النوعية في كتابة الشعر، لأن الصورة أصبحت عنده، بعلاقاتها الداخلية المتعددة هي مركز الشعر ومداره، تجده ينحتها نحتا فتبدو طريفة كالحلم" [9] وهذا محمد القاضي يفكّك أعماق الصورة في علاقتها بهاجس المساءلة

المستمرة للذات والغير والعالم وترتيب الأشياء وفق قوانين خاصة، كما تجلت في " آخر زهرة ثلج" فيقول: " هذه المساءلة المستمرة للذات والغير والعالم تفضّ الأختام تخرج عن مداراتها فيرتّبها الشاعر ترتيبا جديدا وينشئ لها قوانين أخرى. وإذا بنا إزاء صورة شعرية فذّة تطالعنا في نصوص المجموعة كلّها وتؤكد لنا أن الشاعر يزاوج بين الألفاظ على نحو مبتكر"[10] إنّ الدارس لمدوّنة محمد البقلوطي الشعرية يلاحظ:

أوّلا: أنّ الشاعر لم يستخدم الصورة بأبعادها الفنية ومكوّناتها الشعرية العميقة إلاّ بدءا من مجموعته الثانية "آخر زهرة ثلج" التي تمثّل نضوج تجربة الشاعر في القول الشعري.

ثانيا: يمكن أن نقسّم مسار تجربة استخدام الصورة إلى ثلاثة أطوار:

- طور استخدام الصورة التقريرية ذات المنزع الرومنطيقي، ويتجلّى ذلك في " موسم الحب "خاصة.
- طور استخدام الصورة المركّبة من خلال قصائد مبثوثة في " آخر زهرة ثلج" و " كن زهرة وغن".
- طور استخدام الصورة المكثفة والمتداعية ذات النفس الدرامي في قصائد منشورة في"كن زهرة وغن" و في بعض القصائد غير المنشورة.

والجدير بالملاحظة أن هذه الأطوار يمكن أن تصنّف إلى مرحلتين:

- مرحلة ما قبل العمى، وتضمّ الطور الأول والثاني.
- مرحلة العمى واستفحاله وتضمّ الطور الثالث.

1-طور الصورة التقريرية ذات المنزع الرومنطيقي:

يبدو حضور الصورة ضعيفا وسطحيا في مجموعة "موسم الحب" من جهات:

❖ طغيان التقريرية باستخدام أسلوب التشبيه والانتقال السريع من فكرة إلى أخرى، في مثل قوله:

أشتهي، سيدتي من فرط شوقي..

أن تكوني مثل ظلي

أو كنوز البدر فوقي

فأنا يغتالني عشقي [11]

❖ هيمنة الترعة الغنائية الرومانطيقية بمفرداتها البسيطة واستعارة فكرة النبوة، في مثل قوله:

وإنني لواحد من جنسكم

هذا رسول بينكم

قد جاءكم يمنحكم فجرا جميل

يمنحكم...

غابات زيتون وواحات نخيل

يلهمكم حبا لذيذا بالمجان

وجنة فوق الخيال [12]

❖ الحضور المحتشم للصورة الاستعارية:

وهي ظاهرة تؤكد انشداد الشاعر إلى المركبات النعتية وأسلوب التشبيه ونكاد لا نعثر على الصورة الاستعارية التي هي شكل من أشكال تفجير بنية الصورة التقليدية إلا في بعض المقاطع من المجموعة، وعلى سبيل المثال لا الحصر نورد هذا المقطع من قصيدة " يسألني عنك البنفسج":

يوم جميل ها هنا

يوم جميل.. كالأمل

فالطير يهتف بالغزل

والزهر يصغي في خجل

والشمس تضحك في السماء

والروض ينطق بالضياء..[13]

إنّ العدول في هذا المقطع إنما يتمّ عبر الأفعال الاستعارية التي أخرجت الصورة من مجالها الحسّي إلى مجال تركيبي مبسّط لا يخرج في أحسن الأحوال عن النص الرومنطيقي الذي صاغه أبو ماضي.

وعموما يظلّ عالم الصورة في "موسم السحب" يعكس تجربة اختبارية للشاعر الذي مازال يتحسّس بناء عالم شعري لم تأخذ ظاهرة الصورة فيه وسعها من سائر المكوّنات الشعرية، فظلّت التجربة الأولى تحتفي بالوزن وباللغة الرومنطيقية ومعانيها المبثوثة على سطح التجربة، دون أن تبلغ مداها في التصوير والتعبير. ومن هذه المعاني التي ستكون بذرة في شعرية " محمد البقلوطي" اللاحقة والتي ستبلور حسّه بالنص والعالم:

أ-النزعة إلى رفض السائد من القيم والتمرّد عليها وما نصّ الإهداء إلاّ صدى لأبعاد هذا الرفض:

للرفض فينا

للتحدّي

للعطاء

لعذابنا يا حلوتي

لبقائنا

ولقلبك المترنّم

أهدي قصائد موسمي [14]

أو قوله في قصيدة " معذرة يا حبيبتي "

فإنّني مغامر

مجازف، مخاطر

والرفض يسري في دمي

الرفض نار تتّقد.(15)

ب- الحنين إلى الأم المفقودة والطفولة المغتصبة باستخدام الصورة الاسترجاعية الإنشائية، في قوله، من قصيدة " لن أكون":

متعب جدا يا ثغر أمي

فابتسم لي من بعيد

ثم خذني..

نستردّ المهد والذكرى الجميلة

فأنا أعشق صغري،

وأنا أهفو لأيام الطفولة... (16)

وتحضر الأم بكثافة بليغة وتتحوّل إلى معشوقة غائبة في قوله من قصيدة " أشواق"

أنا أنسى حكاياتي

وأحزاني وأناتي

وأنسى ما حوى فكري

وأمضي في المتاهات

ولن أنساك يا أمي

على رغم المسافات.." (17)

ج- الميل إلى إشاعة النبرة الحزينة التي ستشكّل أسّا من أسس تشكيل صورة العالم حين تحتدّ بالشاعر الأزمات ومنها على وجه الخصوص أزمة المرض فالعمى. ومن اللافت للانتباه أن هذه المجموعة التي تتغنّى بالحب ومعانيه المتعدّدة ترشح بذات متألّمة وآملة في الوقت نفسه: يقول في قصيدة " عاشق يا سادتي ":

يا سادتي

لو بينكم رجل جرئ

يرمي بقايا جثتي للقاطرة

ويريحني من خيبتي

من خيبتي يا سادتي

ومن العيون الساحرة" (18)

ولعلّ هذا المركّب من الأحاسيس هو ما جعل محمد البقلوطي يقترب كثيرا في ديوانه هذا من تجربة أبي القاسم الشابي، فذات الشاعر معتكرة ونظرته إلى العالم مشوبة بالخوف والحرمان، لذلك وجد في الحبّ خلاصا كلّما توغّل فيه اكتشف شرخه الهاوي بين الموجود والمنشود وبين الذاكرة المتشظّية والحلم الباقي في عالم لا خلاص فيه الاّ بالشعر يوقّعه فيجري في عروقه عذوبة تعذّبه:

أحسست من فرط الجوى

إني بشوق للبكاء..." (19)

و قوله:

ابتسم يا ثغر أمي

علّني أروي شحوبي

علّني أحيي مماتي

علّني أقتصّ يوما من حياتي [20]

تتسكّع الآهات في قلبي الجريح

ثكلى يحاصرها النجم

وأنا هنا أتسكّع

عبر الهواجس والرؤى

عبر الحرائق والعدم " [21]

إنّ "موسم الحب" بصوره المتنوعة هو رسم لصورة الذات تنهل من الأنفاس الرومنطقية العاشقة والثائرة والحالمة بقيم عليا والمسكونة بالحنين إلى حضن الأم والهاجسة بذكرى الفقد، تستنسخ الكثير من تعبيراتها وأساليبها وبنية إيقاعها وسجلاّت لغتها في غير زيف، منبعها أصالة الشاعر الذي عاش حرمان الأبوة والأمومة والذي وجد في المرجعية الرومانطقية بثورتها وتغنّيها بالحب وقلق أدبائها صدى لذاته العاشقة والمتوجّعة والرافضة ولست أذهب إلاّ قليلا في هذا المقام مذهب الأستاذ "منجي الشملي" الذي قدّم لهذه المجموعة بقوله: " ليس غريبا أن يرى قارئ هذه النصوص أنها شعر في الغزل.. أو شعر وجد وهيام وجنون أيضا: إنّ إحصاء يخطف خطفا لألفاظ هذه المجموعة الشعرية ولعنوانات مقطوعاتها يدلّ واضح الدلالة على الغرض الغزلي فيها، ولكنه شعر غزلي أو غرض غزلي يتميز بخاصيتين اثنتين : أما الأولى فهي خاصية العواطف الحضرية الناعمة التي هي قوامه ومداره، فلا تجد فيها بداوة في اللفظ ولا خشونة في المعنى ولا تقليدا لشعرائنا القدامى. وأمّا الثانية فهي خاصية الالتزام أو النضال الذي جعله الشاعر مصدرا لغزله ودعامة له، فأسّسه عليها" [22]. إن المتمعن في بنية موسم الحب العميقة وفي

لا شعور النص، رغم طغيان النظم عليها وسطحية الصور وأسلوب تعيّنها التقليدي يكشف في ضوء معرفته بالنص الشعري الجامع وبمدوّنة المجاميع الثلاث حضور قرائن شعرية أو سوابق دلالية من جنس الشعور المتنامي بالإحباط الذي يتعايش مع رغبة متزايدة في الالتذاذ بالحياة، وإنها لخاصية جوهرية من خاصيات شعر محمد البقلوطي التي ستتضح معالمها بتطوّر تجربته الفنية في مجموعته الثانية " آخر زهرة ثلج " من ناحية غنى الصور وتنوّع أساليبها.

إنّ بذرة هذا الوجه المركّب هي التي ستتيح تعاملا مركّبا مع الصور والتي ستفضي إلى ما أسميناه بطور استخدام الصور المركّبة من خلال المجموعة الثانية. وإذا كان الشاعر قد وهب بصره لأنثاه في قصيدة "لمن أشفتني من عقدي"، تحقيقا لمبدأ التطهير عن طريق العشق بقوله:" وهبت النور من بصري لأنثى حبها قدري " [23] فهل ستهبه عشتار زهرة من ثلج بعد أن يبدأ " تموز" موسم الغيبة في الجليد ؟

2- طور استخدام الصور المركبة:

ما زال محمد البقلوطي يتلمس طريقه إلى صورة العالم من خلال عينيه المبصرتين، يشكّل عالم الصورة من ذاته العاشقة والمنكسرة مخترقا تـــجربته الأولى، بعد أن لانت له الأوزان، فاتحا طورا جديدا في مسار رؤيته الشعرية وفي مستوى منجزها على وجه الخصوص من خلال تنويع الصور أولا وتجربة العمى التي بدأت تزحف على جسده المسكون بالرغبة في الحياة. إنّ ما يشدّ القارئ في مجموعته الثانية "آخر زهرة ثلج" هو التطور المذهل في نص البقلوطي الشعري، إذا ما قسنا الأمر بطور التجريب الأول. ولعلّ هذا يعود إلى شغف "محمد البقلوطي" المتزايد بالإطّلاع على تجارب عربية

وإنسانية في مجال الإبداع الأدبي على وجه الخصوص والنهل من نصوص السياب والبياتي وأمل دنقل ومحمود درويش، دون أن نعدّد تجارب الشعراء الجدد في لبنان ومصر وموجات الشعر التونسي المتلاحقة منذ السبعينات. لذلك وجد نفسه منشدًا إلى قصيدة التفعيلة التي مكّنته من التحرر التدريجي من النظام الوزني الصارم وتفجير الصورة إلى صورة عضوية مركبة مركزها في أغلب الأحيان الذات الشاعرة بما ورثته من نفس غنائي ظلّ يرفد مكونات التجربة ويشيع إيقاعا شفيفا يتناغم مع ذات موجعة تبحث عن خلاصها في عالم مسيّج بالأمنيات والأوجاع.

إن عالم الصورة في شعر "محمد البقلوطي" في هذا الطور من التجربة صار شديد التكثيف تترابط فيه عناصر القول الشعري ترابطا، فبين الصورة والرمز والصورة والإيقاع صلة لا تنفكّ، لذلك فكلّما أثرى الشاعر عالم الصورة تكثّفت الرموز وتنوّعت واتسعت الرؤيا وتجلّى إيقاع الصورة الذي هو وليد الصلة النفسية و الروحية والزمانيّة التي تشدّ الشاعر إلى الحقيقية و ذاكرته الزاخرة بالمسموعات والمرئيات.

فلم تعد الصورة رهينة مرجعها الحسي أو الوصفي المباشر عن طريق المماثلة والتشبيه والنعوت. إنها تشتغل في حقل الكلّي الذهني والتجريدي وهي التي تشدّ أوصال القصيدة من أولها إلى نهايتها مادامت اللغة صارت قادرة على ربط الخيط السري للرؤيا الكلية واللحظة الجامعة التي تنخلق من تقنيات اللازمة ترجيعا وترديدا والتقفية تبعيدا وتصاديا، إطلاقا وتقييدا، ومادام الخيال أيضا يشتغل داخل مجازاته واستعاراته، ينتقل من أقاصي ضفاف الواقع إلى أقاصي ضفاف الترميز إلى نفس سريالي يطلع كعشبة وحشية في براري النص.

وممّا لاشكّ فيه أن عالم الصورة في شعر البقلوطي إنّما هو نسيج من نصوص غائبة صهرها محمد صهرا، إذ لا يخفى على القارئ تأثير درويش:

يجئ الليل مغتبطا

يمرّ الحلم ملتحفا رؤاك

فأقول: لا

شهد الخراب على الخراب.." (24)

و تأثير السيّاب بوتائر أوضح في "كن زهرة وغن" مستعيرا عنوان "السياب" " شناشيل بنت الجلبي " ليصبح "شناشيل بنت الدوالي". والحقّ أن محمد البقلوطي لم يكن ظلاّ باهتا لشعر الآخر وإنّما نوّع في مصادره المعرفية والأدبية وظلّت علاقته ببعض النصوص حــميمة لما فيها من وشيجة تحكم علاقة الذات بمرجعها، ذلك أن معاناة محمد البقلوطي في الطور الأخير من حياته، بدءا من منتصف الثمانينات حين بلي بمرض السكّري وحين مسّ المرض بصره من خلال حادثتين، كانت الأولى يوم أقصاه منشّط في أمسية شعر عن مواصلة قراءة قصيدته، فاغتاظ وغامت الدنيا أمامه وأثر مرض السكري على عينيه مما دعاه الىاجراء فحوص طبية اقتضت في ما اقتضت معالجة بالليزر. أما الحادثة الثانية فهي يوم صبت الممرّضة في عينيه ما فاق تحمّل عينيه من أشعة الليزر، فكان العمى بدل الشفاء وكان السفر إلى باريس للتداوي الخلاص الأخير بلا جدوى. وكأنّني بالشاعر، بحكم وضعه الجسدي قد بدّل من بعض عاداته في المطالعة فنشطت ذاكرته وصار يعتمد على الآخر (الزوجة، الصديق، البنت..) وصار يميل تدريجيا إلى تسجيل قصائده والى الالتجاء إلى عين أخرى تقرأ له والى صاحب يدخل به أركان المدينة السرّية والى صالون أدبي تجتمع فيه فنون الموسيقى والشعر سعى إلى

تكوينه فتبدّلت مع استفحال العجز بعض عاداته وما بدل من لذائذه تبديلا.
إن عرض بعض هذه العوامل إنّما يدخل في مجال القراءة الميتانصية التي تفسّر لنا آليات تشكّل عالم الصورة وصورة العالم الدرامية المحايثة للنظرة الديونيسية للكون فالقرائن النصّية لا تكفي وحدها لتفسير ظواهر الكتابة إن لم تسعفها معرفة بذات الكاتب وخصوصياته النفسية. على هذا الأساس وفي ضوء ما سبق من الماعات حول بعض مصادر معاناة الكاتب يمكن إبداء الملاحظات التالية:

1- ميل الشاعر التدريجي إلى التخلّص من الصورة التقليدية ذات النفس الغنائي الرومنطيقي وتكثّف حضور الصورة الاستعارية بمكوناتها البلاغية والتخييلية، وفي ذلك أمثلة لاتعدّ من جنس "مرّ بي مورقا عند باب المساء"[25] وقوله " فهلا تنضج الخطوات.. هلا يشهق الألم" [26] أو "شجر الفؤاد رخام/ شجر الفؤاد حجر.." [27].

2- ميل الشاعر إلى استخدام الصورة الكلّية، بما هي صورة شاملة تتعلّق بالحالة الشعرية وتتكوّن من صور جزئية تلتحم فيما بينها عن طريق رابط نفسي أو ذهني تتجسّد معالمه بواسطة بنية تصويرية ولغوية و معجمية معينة. ففي قصيدة " شهد الرصيف على الخريف " يشكّل فعل " أمشي " ميسما له سوابقه في المجموعة الأولى، مقترنا برمزية "الخطوات" في معنى الحركة والتخطي وتلمّس الطريق نحو الأشياء والعالم: عالم خراب الذات و الطفولة:

أمشي
ولا درب..ولا قدم..
فهلاّ تنضج الخطوات..
هلاّ يشهق الألم

يتها المسافات التي..
قد خبأت لي ما خبأت من خراب
يا رصيف الشارع الشبقي
يا شجر الرصيف
هلا تؤرّخ لانكسار طفولتي
أنا يا حادي الشجر
أنا.. لما أزل أمشي
أتابع خطوتي
علّي أرى ظلّ الجداول في ثرى قدمي.. (28)

ويتجسّد فعل المشي وملحقاته (خطوة —خطو —خطوات) علامة تتكرّر في نصوص الشاعر بأبعاده الرمزية المكثّفة التي تتّصل بقدرة الشاعر الجسدية علىإبصار عالم الأشياء، مادام العمى يهدّده فيحوّله تدريجيا من الإبصار الحسّي إلى إبصار ذهني وانفتاح على الداخل واستبطان معالم طفولة مغتصبة بدل الانخراط في الخارج، لذا تلعب الذاكرة دورا متزايدا في إنتاج الصورة على هيئتها الفجائعية ومن هنا يتولّد فنيا صنف من الصور يمكن أن نطلق عليه الصورة الانتشارية بما هي علامة تصويرية مكرورة، موزّعة على سطح القصيدة / القصائد وعمقها، تشدّ أطراف الرؤية والموقف من الذات والعالم: فتيمة تلمّس العالم عن طريق المشي يمكن تبيّنها، على سبيل المثال،لا الحصر،من خلال المقاطع التالية:(أي حلم لك الآن /كل المسافات خانت رؤاك/ الصباحات فرّت بعيدا/وظلت خطاك تلمّ خطاك) (29)" هل كان لابد أن أشعل القلب حتى أضيء خطاك" (30) " كلّما رقرق الدمع في مقلتي / تفوحين في الـــمقلتين / كلّما شرّدتني خطاي /أفرّ إليك.." (31) وصولا

إلى " قاحل الخطو" التي مثّلت بحقّ لحظة إنتاج الصورة المكثّفة ذات التبئير العالي باستخدام تقنية المونولوج بما يعنيه من انشطار الذات إلى ذات قديمة مبصره وذات لا تبصر إلا بذاكرتها المسكونة بأوجاع انخلاع الذات واستلابها: " يا قاحل الخطو، لا أزرق في مداك/ هو لا أزرق في مداه / يا خراب صباه " (32) إنّ اقتران لفظة" المسافة "، علامة شائعة، بفعل الحركة تنبئ بحسّ المسافة التي تشغل الإنسان الشاعر في مستوى تعامله مع الفضاء الملموس والمحسوس والمجرّد الرمزي ولعلّ من هذا يتولّد صنف من الصور الرمزية يتحوّل فيها الرمز إلى دلالة مخصوصة متّصلة بوضع الشاعر بين وصف الواقع المادّي كما يستشعره والفضاء التخييلي كما تنسجه الذات المتخيّلة والمركّبة. أما التيمة الثانية التي هي مفتاح من مفاتيح إنتاج الصورة الانتشارية بتناسل صورها الجزئية فهي الطفولة التي تتحوّل من طابعها الرومانطيقي كما تجلّت في المجموعة الأولى إلى طابع مكثّف الدلالة ينوس بين نزعة التأسي الدرامي وفقدان الأمل في المستقبل وعلى إيقاع الطفولة المغتصبة:

يا شجر الرصيف

هلاّ تؤرخ لانكسار طفولتي.." (33)

وقوله:

طفولتي

ليل يجئ

ليل يمرّ.. (34)

وقوله:

هو لا أزرق في مداه

يا خراب صباه.[35]

والنداء المستديم إلى أم مفقودة يصنع من فرط غيابها فائض وجود ينضاف إلى معاني الحرمان المتأصّلة في حياة الشاعر وفي نصوصه جمعاء، ولعلّ قصيدة مسافات يمكن أن تكون محرق مختلف هذه التيمات، لا بمعانيها الوجدانية، فحسب وإنما بمعانيها التأملية:

وكان انسياب الشذا من هنا

بين قلبي.. وذاك الصدى

وحين انتهينا

مددت يدي

تلمّست وجهي

فناديت يا أمّ هل تعشقين المطر..

يا أمّ إنّي تعوّدت مثل اليتامى

جميل الوعود، وحلو الصور

ولكنّي الآن أيقنت أن المسافات في الصحو لا تختصر [36]

ورغم هذا التصادي بين الشابي والسياب " يا أمّ هل تعشقين المطر" فانّ روح التواصل مع الأم في شعر البقلوطي ظاهرة تـتـرسّب في لا شعور النص، حتى وهو يتوجّه بخطابه إلى الحبيبة، لذلك تتّخذ المسافات باعتبارها مفردة رمزية في شعره أبعادا غورية تتّصل بتقاطع الزمان والمكان: الزمان بوصفه إيقاع الذات في كينونتها وتأمّلها شرط وجودها وانبثاق مقدمات عدمها التي ستلوح جيدا في المجموعة الثالثة " كن زهرة وغن " والمكان بوصفه تجسيدا لعالم المحسوسات، بينه والشاعر تبعيد أو تغريب حسب تعبير" بريخت" (B.Brecht) وقد يؤثر فعل المسافة في الشاعر إلى حدود

التحوّل من الصورة الرمزية بكلّ مكوّناتها إلى صورة تنحو منحى عبثيا دون التوغّل فيه:

فصول، فصول

خريف، شتاء، ربيع فصيف

وكيف الرحيل وكيف الوصول " [37]

هكذا تنشأ الصورة الكلّية عبر ذاكرة تكثّف فعل وجود الذات وتستعيض عن حاسّة البصر التي بدأت تنحسر وظيفتها بوظيفة التذكر: " وحبيبتي / انظر تجئ أو لا تجئ/أنساب دفئا في ثنايا الذاكرة [38] أو قوله " اركب جناحك، واحتضن ذكراك /يجئ الليل مغتبطا/ يمر الحلم ملتحفا رِؤاك" [39] وهكذا تتبيّن وسائط الصورة في شعر محمد البقلوطي، عن طريق تنشيط حواس غير بصرية و الإيغال المتزايد في عالم الذات واستخدام معجم المسافات رغبة في التعرّف على العالم كما أنّ استخدام الصورة المرآوية العاكسة لازدواجية الذات ومسرحتها عبر تقنيات تعدّد الأصوات مسألـــة في غاية الأهمية من جهة أسلوبية الصورة المعبّرة عن الحاجة إلى الآخر بوصفه مساعدا نتوكّأ عليه حتى نبصر به وحتى نخفّف من عجزنا مادام "الوقت يفزع للخراب" [40]، ولعلّ توليد رمز الصاحب ومترادفاته من الظواهر التي تستحقّ وقفة متأمّلة استنطاقا لمقدّمات العمى والإحساس المتزايد بالعجز في مواجهة ظلمة الحياة و ظلمة القبر، وقد أراد الشاعر لهذا الرمز أن يكون مولّدا عن طريق النداء والمناجاة لصورة ازدواجية الذات وهي تتلمّس طريقها إلى ذاتها عن طريق الآخر المشاكل والمختلف في نفس الوقت الذي تتلمّس فيه طريقها إلى الآخر الـــمرشد عن طريق الذات في حوارية مفتوحة:

قلت له

أيها العابر من دمي لدمي

أيها الطالع الآن مثل بنفسجة

من عذابي، ومن عدمي

يا رفيقي

إلى أين تمضي، وأنت رفيقي

إلى أين تمضي " (41)

وقوله في مناجاة الذات والآخر:

دلّني يا رفيقي

على بلبل واحد لم يصبه المساء

أو على جدول واحد لم تخنه صباياه " (42)

أو قوله أيضا:

يا صاحبي ردّ عليّ

ما للرفاق تناثروا...يا صاحبي

مالي أراك كما أراك " (43)

وتتعدّد أوجه الصاحب لتكشف عن تشظّي الذات وهي تحفر قبرها وتسير إلى حتفها، ذلك أن انغراس الموت في رحم الرؤية إلى الحياة خلق نوعين من الصورة صورة استشرافية تنهض على أدوات وعلامات من حروف وأفعال دالة على المستقبل يحدس الشاعر من خلالها بالآتي و يجول في آفاقه من جنس قوله:

" والذي سيجيء

أسمّيه " رائي"

وأهديه بعض جنوني

وبعض عرائي المقدس والمشتهى " [44]

وصورة درامية قوامها الاستفهام الإنكاري تارة:

" فلماذا أموت على عجل

ولماذا أفرّ إلى جهة لا تعي شجني" [45]

وتخيّل الموت والحدس بحدوثه تارة أخرى:

وساعة متّ.. رأيت العصافير باتت بدون عشاء " [46]

واستشراف الموت العذب:

يا نخلة الجسد لو مت يوما هكذا

سيظلّ يعبق جدول الكلمات [47]

3- طور استخدام الصورة المكثفة والمتداعية ذات النفس الدرامي:

من جدول الكلمات ندخل طور العمى من خلال المجموعة الثالثة " كن زهرة وغن " التي صدرت بعيد وفاة الشاعر سنة 1994 والتي ضمّت قصائده التي كتبها من 1988 إلى 1993 وتعدّ هذه المجموعة إيذانا بموت قبل الموت وخرابا لحق بالذات فوقعت في شرنقة اليأس وتراجيدية الدمار مادام الرحيل صار قدرا لا يؤجل والعمى صار محتوما والكلام علىالموت صار نصّا متناسلا من حدس قديم يغتذي من فجيعة الحاضر ومن إبر الأطباء ومن برودة قبر قديم لذلك صارت الصورة سوداوية، موغلة في السواد ولم تعد تألف العين إلاّ سكنى الغيم ودهاليز الذات وغابت الحركة والاحتفاء بالعناصر البصرية، كما ألفنا حضورها. يكفي أن أستعرض بعض الشواهد من هذه المجموعة حتى يتأكّد لنا ما أثبتناه سابقا من اقتران الموت بالعمى: ففي جدول الموت يرتقي مسار فعل تحقّقه من:" كأنني متّ /أو كأنْ لاحلم

لي " [48] إلى "لماذا تعجّل موتي..لماذا تعجّلني ؟" [49] إلى احتمال الموت ضمن معادلة الفقد والرثاء للذات عن طريق رثاء البنت سمر " أنا ميّت بعدك يا سمر" [50] إلى طرد فكرة الموت بعد تحقّقه "فلماذا أموت سريعا" [51] إلى استنفار النفس الأخير من أجل الحياة في وجه معكوس من وجوه الاحتضار " لم أمت /ها أنا لم أمت" [52] إلى تحقيق نداء الصحاب " لاتمت يا محمد يقولون لي هزّ غصنك أعلى" [53]

أما جدول العمى فهو، وان بدا خطا موازيا للموت إلاّ أنه سرعانما يتداخل مع خط الموت ليكون له علّة ومعلولا ويرتسم الجدول، سيميائيا من خلال علامات لغوية تستحيل إلى صورة ممسرحة ركحها الظلام وأفقها عتمة القلب يكون الشاعر فيها ممثلاً واحدا في مشهد تراجيدي ذي موقف واحد:

تشقّق القلب

وانطفأ انبهاره بالمدى من بعدك

فقسا..وتيبّس، والتحف الظلام

أصبح ذابلا..في احتفال الرفاق

شاحبا..في زغاريد الزقاق [54]

ويبلغ به الانكسار حدّا مروّعا حين يناجي الربّ في الدياجي:

لكنّني إذ أسأل الله أسأله

يا ربّي. ردّ لي بصري أو شدّني من يدي

كي أرسم دهشتي حجرا يينع

في كف الفلسطيني.. وفي ثرى وطني" [55]

إلى العدول بالصورة وتوظيف العمى لصالح قضية الإنسان:

بلادي

أخاتلتني في عمائي

بلادي

كذبت عليّ " (56)

بلادي

تقولين أعمى

أعمى أنا..في هواك " (57)

هكذا نخلص إلى القول إنّ كتابة العمى في شعر البقلوطي، هي ظاهرة مخصوصة، اقترنت بطبيعة العمى ذاته: استفحلت تدريجيا وبدأت ستارة الظلمة الأبدية تترل تدريجيا على ركح الحياة ليتّسم العمى ببعد وجودي وتتهافت الأسئلة الدرامية ذات المنحى التراجيدي " لمادا أموت سريعا ؟ " مما لاشكّ فيه من خلال ما تمّ رصده عبر متابعة طور ما قبل العمى وأثناءه أن صورا قد أنتجتها اللحظة هي مكوّن طبيعي لتقاطع مرجعيتين :

أ-مرجعية الطفولة بمحنها والكهولة الأولى بعذاباتها وعشقها، حيث تتسلّل مفردات الأم والصبا والموت مصاحبة لكلّ معاني الصبوة والرغبة في الالتذاذ.وستبرز هذه المعاني عبر إنتاج أنواع من الصور: التشبيهيه البسيطة كما تبدت في مجموعته الأولى " موسم الحب" و الاستعارية بمكوناتها الرمزية كما تنامت في مجموعتيه اللاحقتين.

ب-مرجعية لحظة العمى بتراكمها في الزمن والجسد والذاكرة والمخيّلة وما أفضت إليه من توليد صور، من جنس الصورة الانتشارية والصورة الكلّية والصورة الممسرحة والصورة الدرامية وكلّها نتاج لحظة العمى في أطواره المختلفة. وقد علّلنا ذلك بنوع الخطاب الشعري وعلاماته الرامزة المستبطنة

في لا شعور النص وفي لا شعور الذات الكاتبة حيث غدا التعامل مع الخارج وأشيائه وفضائه المتعدّد يتحقّق عبر قدرة الذات على اختزان المشهد الكلّي للذات في علاقتها مع الماضي أولا ومع الحاضر التراجيدي بصراعاته المكثّفة ثانيا ومع المصير الغامض الذي تحوّل بدوره إلى فجيعة يختزلها سؤال كلـــي، لا يمكن إلاّ أن تنبثق عنه صورة كلية درامية، بعد أن انشغلت الذات في طور من أطوار البحث عن الخلاص بذاتها المتعيّنة في مرآة الأخر(الصاحب، الرفيق) عبر خطاب مونولوجي ينهض أسلوبيا على لعبة نظام الضمائر ليتحقّق ما أطلقنا عليه الصورة المرآوية.

إنّ قارئ تجربة العمى كما عاشها الشاعر محمد البقلوطي من خلال نصوصه الشعرية، لا شكّ يحسّ أنّ أسئلة تظلّ تلاحقه، خصوصا إذا تنوّعت المدونة لتشمل أنواعا أخرى من ذوات مبدعة أصابها عمى البصر وما أصابها عمى البصيرة: كيف يتعامل الأكمة(من ولد أعمى) أومن أصابه العمى في طور مبكّر من الطفولة مع الصورة وكيف يشكّلها و من أي مادّة ينسج عناصرها، كيف تكون صورة العالم في منظوره الخاص؟ صارحني مبدع أصابه العمى في طور مبكّر جدا من حياته، والعهدة عليه فيما روى أنّه كان حين يحلم لا يرى صورا وإنما أصواتا. ألاَ يعيدنا ذلك إلى وجه من وجوه الصورة المسموعة أو الإيقاعية التي تحفل بها الكثير من الكتابات المعاصرة ؟ (دون إهمال مابه تختص الصورة في هذا المقام). أليس ذلك حافزا على النظر في نصوص أخرى من مدوّنة كتابة العمى ؟

على سبيل الخاتمة: انقطع حبل الصورة، حين "صار الموت الجارف أليفا والعدم الجارح نفحة من روح، تحنو بترقها وتفتّت كثافة الطين لتعيد به الخلق" صورا يرسمها المبصر ولا يراها الأعمى إلا بسمعه، صورا يرسمها

الأعمى ببصيرته النافذة، صورا نؤوّلها ولا ندري لها تأويلا ما دام عالم العمى زاخرا بصور أخرى لا يطولها المبصرون إلا بنور يقذفه الله في الصدر. حيث يتجلىّ لنا البيان و الإنسان في حضرة الشعر.

الإحالات :

(1) François Moreau : L'image littéraire, Paris, SEDES 1982 p : 9

(2) Henri Meschonic Pour la poétique, Paris, Gallimard, p 101/102

(3) : جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ط3 1993ص13

(4) : المرجع نفسه، ص281.

(5) : عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط1، القاهرة 1321، ص365

(6): س. داي. لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون، الكويت، 1982، ص21

(7) : بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994ص 44 وما بعدها.

(8) : للشاعر ثلاث مجموعات شعرية هي " في موسم الحب " (1983) و "آخر زهرة ثلج"(1987) و "كن زهرة وغن" (1994)

(9) : محمد البقلوطي، شاعرا وإنسانا، منشورات جمعية الدراسات الأدبية، تونس، صفاقس (1995) ص 61

(10) : المرجع نفسه ص118

(11) : في موسم الحب، محمد البقلوطي منشورات تونس قرطاج (دت)

(12) : المرجع نفسه، ص 44

(13) : المرجع نفسه، ص8

(14) : المرجع نفسه، ص5

(15) : المرجع نفسه، ص15

(16) : المرجع نفسه، ص10

(17) : المرجع نفسه، ص24

(18) : المرجع نفسه، ص 38

(19) : المرجع نفسه، ص8

(20): المرجع نفسه، ص 11

(21) : المرجع نفسه، ص36

(22) : المرجع نفسه، ص 3 مقدمة المجموعة بقلم الأستاذ منجي الشملي

(23) : المرجع نفسه، ص 39

(24) : آخر زهرة ثلج، محمد البقلوطي، منشورات تونس قرطاج، 1987

(25) : المرجع نفسه، ص3
(26) : المرجع نفسه، ص18
(27) : المرجع نفسه، ص19
(28) : المرجع نفسه، ص12/11
(29) : المرجع نفسه، ص 21
(30) : المرجع نفسه، ص28
(31) : المرجع نفسه، ص30
(32) : المرجع نفسه، ص38
(33) : المرجع نفسه، ص13
(34) : المرجع نفسه، ص15
(35) : المرجع نفسه، ص 38
(36) : المرجع نفسه، ص61/60
(37) : المرجع نفسه، ص58
(38) : المرجع نفسه، ص47
(39) : المرجع نفسه، ص 16
(40) : المرجع نفسه، ص 36
(41) : المرجع نفسه، ص 6
(42) : المرجع نفسه، ص 22
(43) : المرجع نفسه، ص 35
(44) : المرجع نفسه، ص 41
(45) : المرجع نفسه، ص 43
(46) : المرجع نفسه، ص 40
(47): المرجع نفسه، ص 46
(48): كن زهرة..وغنِّ: محمد البقلوطي، الأردن، منشورات الاتحاد العام للأُدباء والكتاب العرب(1994) ص9
(49) : المرجع نفسه، ص9
(50) : المرجع نفسه، ص44
(52) : المرجع نفسه، ص54
(53) : المرجع نفسه، ص56

(54) : المرجع نفسه، ص 13

(55) : المرجع نفسه، ص 31

(56) : المرجع نفسه، ص 48

(57) : المرجع نفسه، ص 49

الغنائي والدرامي

في

"كنّ زهرة وغنّ" لمحمد البقلوطي

مقتطف

<< إنّ الشعر يؤسّس تصوّره داخل مدار الاختراق، داخل التعالي الأنطولوجي، داخل البحث المستديم عن المنشود، عن المتعدّد داخل الواحد، عن جدل الناسوتي و اللاهوتي رمزا الىالعودة الممكنة إلى ·حسّ الفجيعة الأوّل: "ليت الفتى حجر " أوحسّ الفجيعة المقبل حيث الأنا يطاردها المستحيل المحض والخيالي التائق إلى لحظة تشكّله خارج الوعي بالحقيقة وخارج الوعي بالعدم انجذابا، إلى عالم رمزي بـياني حيث الشعر خـطاب الأبدية. هو العقل المحض، إن صحّت معقولية الخيال. >>

مدخل: حين أرهفت السمع إلى شعر محمد البقلوطي ألفيته شعرا يتوغّل بقارئه في أصقاع ذاتـــه، فيفيض به الوجع ويلمّ به فرح غامض أحيـــانا. هو شعر يدفعك دفعا وأنت تقرأه إلى كافر الكلام لا يخصب إلا في الجدب ولا يلمع إلاّ في البرق وفي الرمز وفي عصيّ المعاني. هو شعر يرجّك بوضوحه، بل إن وضوحه يستغرقك حتى تخشى من غموضه " أليس أقصى الوضوح هو الغموض"كما يقول محمود درويش في قصيدته" مأساة النرجس و ملهاة الفضة " ومن خصائصه، عامّة، أنه شعر لا تدرك أبعاده إلا من خلال الصمت الصارخ بين السطور وقد امتلأ بالدمار، دمار الذات والكون والأشياء، وبالفراغ ينوس بالضوء وبالضوء ينوء بالألوان، وبالألوان تبوح برائحة الموت. هكذا الدلالات تتجلّى قزحية تأتلف في قاع القصيدة وتختلف، تجنح إلى بلاغة الامتلاء، ثم تتلاشى في إيقاع متوّج بالفرح. وهكذا يمكن القول: إن سرّ انسياب قصيدة البقلوطي يكمن في قدرتها على صهر الغنائي بالدرامي. وما من شكّ أن من يقرأ قصائد البقلوطي الأولى يدرك هيمنة الطابع الرومنطيقي عليها، ولكن هذه الرومانسية صارت تشكّل القاع الغنائي لدرامية ما فتئت تنمو عناصرها وتنكشف. تبوح بأسرار ذات تصدّعت روحها وتشقّق الجسد فيها حتّى غدت كينونة تنثر صمتها وتقاوم موتها وتحتفي ب"صداقة الأشباح " كما يقول محمد بنيس. وان شئت تفصيلا ودون توغّل في الدرس النقدي أمكن إثبات هذه الظاهرة من خلال قصائد نشرت جميعها في ديوانه الأخيـــر" كن زهرة وغن" (1) بعد مجموعته " آخر زهرة ثلج" وتضمّ ست مقطوعات قصار هي: الجدار / القميص/ المرآة / الجرس/ الجنرال/ قصيدة التفاح، وقد كتبت هذه القصائد القصار بين نوفمبر 1988وجويلية 1990، كما تحتوي على أربع قصائد

متفاوتة الطول هي: "شناشيل بنت الدوالي" و "المغنّي" و" سوف تأتي القبّرة" و " نوارة الموت" كتبت بين جوان 1992 و جويلية 1993. إن أولى الملاحظات التي يمكن إبداؤها، أن هذه القصائد تشغل حيزا من الزمن يتراوح بين نوفمبر 1988 وجويلية 1993.. وكأن الشاعر قد صمت، إلا ما ندر، عن قول الشعر، من جويلية 1990 الىجوان1992، كما أنه صمت ثانية من جوان 1992 إلى جانفي 1993. وما صمته إلا اختزال لتجربة الموت ومحاولة لتصعيد هذه التجربة في قصيدة " نوارة الموت" (2) التي مثّلت شكلا من أشكال الموت في الحياة والتوغّل في الانكسار الذاتي. أمّا ثاني الملاحظات فانّ هذه النصوص الشعرية، رغم ما تنهض عليه من رؤية جامعة وتجربة ترمي بجذورها في النصوص الأولى للشاعر إلا أنها تمتاز بسمتيّ التكثيف والتجريب. فما المقطوعات الست القصار إلا تعبير عن هاجس الشاعر في تلوين صوته الشعري إدراكا منه ألا تخلّص من الغنائية إلاّ بتجريب تقنية المشهد السردي. هكذا، فان قصائد هذه المرحلة باختلاف أشكالها تتوسّل نموا دراميا عضويّا دون أن تفقد طابعها الغنائي وتلك خصيصة يمكن تبيّنها برصد أهمّ تيماتـــها:

1- سقوط الحلم /طفولة الحجر:

من مقطوعة الجدار إلى قصيدة التفّاح ست مقطوعات تضمّ سبعة وأربعين سطرا، تنشأ كلّها من الانكسار والحلم مشدودا إلى العبث مادام العالم الخارجي مفتونا بالدمار ومادام المشهد معتما.. في هذا السياق ينبجس سؤال الشاعر الذي:

لم يعد يسأل الله يا سيدي ردّ لي بصري

صار يسأل:

هل من رفيق يعيد الجدار لموقعه [3]

كما أن هذه التجربة مالت إلى السرد فتكثّفت الأفعال الوصفية فيها وتبدّى ركح القصيدة فضاء يحتوي الأشياء والرموز والزمان والمكان:

على الطريق حجر وزجاج

خوذة بيضاء

ودماء تلوح بالإصبعين

في اتّجاه السماء

بعد حين يدقّ جرس الثامنة

سيمرّ أطفال المدارس

يعيدون الحجارة للشهداء

ثم يمضون إلى لعب الكرة

بالخوذة البيضاء [4]

إنّ الصورة المشهدية تلوح في هذا السياق بكل عناصرها مكثّفة وبليغة ومفاجئة دون أن تفقد أجراسها ونظام تقفيتها، ودون أن ينفلت منها النسق الإيقاعي النثري المعبّر عن نثرية الواقع وتشيئه. ومن خصائص هذه التجربة أيضا اعتمادها على تقنية القفلة المفاجئة وكأن الأسطر الخواتم تصير بمثابة المفتاح الدلالي الذي ينشر صداه في بنية القصيدة رمزيا.

2 – انطفاء البلاد / انكشاف القناع:

وتضمّ هذه اللحظة ثلاث قصائد هي:

– "شناشيل بنت الدوالي": وتضم 98 سطرا شعريا، كتبها الشاعر في جوان 1992

– "المغني": وتحتوي على 64سطرا كتبها في جانفي 1993

- "سوف تأتي القبرة" وتضم 32 سطرا

وما يمكن ملاحظته أن في هذه القصائد يترزع الشعور بالموت ويتشكّل الانطفاء بدءا من القلب حيث يتعتّم نصف التفاحة فيلجأ الشاعر إلى ذاكرته يسترق منها رقصة السنبلة، فإذا الصور تتناسل على وقع الشناشين: صورة الأم والبلد والزوجة، والكلّ محاصر بالموت:

و لكم أودّ أن أغنّي شيئا لأمي

وأن أحنّ لبيتي

وأعشق زوجتي

و أحبّ بلادي [5]

ولعلّ هذا التزاوج بين الأم والبلد يشكّل وجها من وجوه انكشاف الرمز والقناع، حيث ينصهر المفقود بالمنشود فتصير البلاد لازمة إيقاعية يتردّد صداها في" المغني " وتصير الأم برمزها المكثّف لازمة تنبجس من فضاء النفس تتخفّى في لا شعور النص، بل وتقبض عليه متبادلة الحضور مع معادلها الموضوعي: الوطن والبلاد في الوقت الذي تشهد الذات فيه مشهد اغترابها وعشقها الأبدي:

أيا أم أطفأت حلما جميلا

أيا أم خنت المغني وأحرقت عود القصب

أنت أحرقت عود القصب

لذا أنا بارد.. بارد مثل قبر قديم

ومنطفئ يا بلادي..تماما كما جدول من خشب [6]

ومن عجيب هذه اللحظة أن الشاعر يسترجع صوته الغنائي في قصيدة "سوف تأتي القبرة "إذ يتوهّج الخطاب بدقيق المعاني، ينسكب في مرايا

الحلم، فترى الشاعر متأمّلا تفاصيل عشقه كأنّه انزرع من جديد في مدار النرجس زهرة أو خمرة أو سكّرة:

سكّرة يا سكّرة

رفرفي يا سكّرة

حتّى لو غبت علي

ورميت المزهرية

سأظلّ حالما يا سكّرة (7)

إنّ هذه الغنائية الراقصة، المشبعة بالأمل إنما تكشف عن لحظة مسيّجة بتفاصيل قديمة استعادت نضارتها حلما أو فرحا مؤجلا وهي تكشف، على الرغم من ذلك، عن صراع مستديم في ذات تتوجّع، تقاوم موتها بالعشق، وتقاوم انطفاءها بطفولة البرق، وتملأ خواءها بضوء النجوم الآفلة.

3- سؤال الخراب / سؤال الموت:

تمثل هذه اللحظة قصيدة " نوارة الموت"، هي قصيدة الرحيل والسؤال والخراب والعشق، وكأنه خلاصة كل القصائد، من جهة الكلام في الموت والحب، إذ تختزل تجربة الشاعر مبنى ومعنى ومغنى، وهي قصيدة يلتئم فيها الدرامي بالملحمي والرمزي بالواقعي. تتحرك القصيدة من فضاء الموت وتنشأ في سياقه ثم تتجاوزه لتستعيده، منه تتشكّل الدوائر الدلالية مشدودة إلى المركز حيث ذات الشاعر تستقطب كل حركة في الداخل وفي الخارج، في الروح وفي الجسد، من التأمّل:

قلت مالي أنا

ما لعمري يمر سريعا (8)

إلى رفض الرحيل وتبرير هذا الرفض:

كان عندي كلام كثيــر لزهرة

كان عندي رفاق كثيرون [9]

إلى لحظة ضراعة مشبعة بحسّ الانخلاع والفجيعة، يبلغ فيها الحلول الصوفي درجة قصوى خطابا ودلالة:

الاهي حبيبي

بسطت يدي إليك

فما نورت نجمة في طريقي

و لا أزهرت عشبة في يدي [10]

هكذا تتوالد الدوائر في رحم المأساة، تتناظر في حركة لولبية، ترسم أنساقها الإيقاعية في نظام عجيب، وفي اللحظة التي يخترق فيها نظام الموت قانون الأبد، تظل الذات الشاعرة منفتحة على السؤال يفصح عن كل الاحتمالات. ومن عجيب هذا الوضع أيضا ألا حدّ يقام بين الشعر المنشد والقراءة المسموعة، انّه الجدل ينفتح على" علاقة مخيفة تنفتح على الخوف" كما يقول "جورج باتاي":

أنا.. أنا لا أخاف

غير أني متى شدّني الموت من عنقي

و مشى بي بخطو ثقيل

لم أكن وقتها جاهزا للرحيل [11]

إنّ ذات الشاعر وهي تسكن هذا المجال الحيوي الغامض كثيرا ما يتدفق فيها الإحساس بالانخطاف في اللحظة التي تقاوم فيها الحرية موهّما بالشعر لأنّ الشعر كما يتجلّى في قصائد البقلوطي انحياز إلى الوجود ومعرفة بطهارة الأعماق:

يقولون لي، لا تمت يا محمد [12]

إنّه الشعر لحظة العشق والجنون والحصار، حين يصير الموت الجارف أليفا والعدم الجارح نفحة من روح تحنو بنـــزقها وتفتت كثافة الطين لتعيد به الخلق في لحظات قصوى من الغياب حيث تنخر الإبر الجسد ولا جسد وحيث يسري الدواء ولا دواء:

الاهي حبيبي

لقد تعبت أضلعي من بياض الأسرّة ومن غموض الطبيب

فخذني لبيتي

ودعني أحبّ حبيبي [13]

هكذا تتجلّى قدسية الروح المنهكة الذاهلة في تفاصيل عالمها، المستغرقة في ملكوت الميتافيزيقا، حيث لا قدرة إلا بالعجز ولا عجز إلا بقدرة فائضة على الروح. لعلّها تستمدّ صراخها من إيقاع الذاكرة، من تراتيل طفولة مجهضة، لعلها ضراعة خليل حاوي الأسطورية وهو على مذبح الـــخراب. إنّها تختزل كل النصوص لأنّها لا "تتأسطر" بالمعرفة وإنّما بغارة عنيفة على الجسد الشعر أو الجسد القصيدة:

الاهي حبيبي

ألست القدير على كلّ شئ؟

أم ترى عاجزا عن فتح صدري

لكي تبصر ما جرى في عروقي وفي كليتي [14]

خلاصة القول إنّ عالم البقلوطي الشعري يكشف عن تجربة تنتهي بمشاكسة التخوم، ومن خصائص هذه التجـــربة، دون الدخـــول في التفاصيـــل. إنّها إنشادية تفصح عن إيقاع الذات الموجعة أكثر من كونها كتابة تحتفي

بجماليتها. إنها تقول أكثر مما تكتب، وهي تنشد أكثر مما تنشئ لأنها تعتمد فصاحة القول لا بلاغة الكتابة، ومن خصوصياتها إنّها وجدانية تبوح بلحظة وجودية قاسية. إنها نشيد الروح لأنها تصدر عن أكوان داخلية مليئة بالفرح والشجى، مشبعة بالإيقاع بما يعنيه الإيقاع من حيازة للفضاء وحضور الصوت وما يعنيه أيضا من إنتاج دلالة الزمن الذي يتسلّل من الوجدان فيصوغ أنظمة الكلام على هيئة السماع يتولّد عن حوار الذات مع ذاتها، ذات تلوذ بأصقاعها منجذبة، ترسل اللاّزمات بنية مكرورة من الكلام على هيئة الأنغام تطول وتقصر ولها مقاماتها توشيحا وترشيحا. فإذا استقرّ الكلام في لعبة خفضه ورفعه، خشونته ولينه شدّ الآخر إلى عوالمه، صورا تتداعى، كأنّها تفعل في سامعها ما يفعله التطهير بل وتسمو به إلى منزلة الشفقة والخوف كما الدراما عند الإغريق. ومن خصائص هذا الحوار أنّه يقيم جسرا متينا بين النص وقارئه أو بين النص وسامعه. إنّه لا ينبجس عند لذة القراءة العابرة وإنما يتحوّل الشعر بمقتضاه، وبما يشيعه الحوار من "شفقة"، في المعنى الدرامي للمصطلح، إلى مواطن رعب بوصفه اختبارا دائما للنفوس الكلية تختفي بوجعها تحت خيمة هذا الوجود، كما إنّ هذا الحوار هو استكشاف أبدي للذات، فما أن تخرج من مجالها الخفيّ حتى تعلن انحيازها إلى العالم طامحة إلى جنون مبدع يتحرّر فيه الشاعر من قيد اللاهوت، منخرطا، في الوقت نفسه، في موقف إنساني لا يذيب هذا اللامتناهي أي لا يعدمه و إنّما يتماهى الحسّ الإنساني الفجيعي في اللاهوتي تماهي الإنكار والاعتراف معا: "الاهي/ حبيبي /بسطت يدي إليك فما نورت نجمة في طريقي".

إنّ شعرمحمد البقلوطي، باختصار هو شعر التئام الذات بموضوعها، الذاكرة بأسرارها، الظلمة بمفاتيحها، فسحته النور يغيم في شفافية الرؤيا، وقد فتنت بصافي هواجسها وبأوهامها الحالمة وهم مقولة الوجود، وكأنّها لا توجد إلاّ على سبيل الاستعارة أو على سبيل التحلّل من كل شعور بالعدم، فكأنّ الشعر بهذا المعنى سابق للوجود ولاحق له منكشف به و كاشف له.هو الشعر يسعى إلى تعقّل الوجود بوعي الإمكان ، لذلك يميل دوما إلى أن يكون طاقة لا واعية تعي تعقّلها داخل تخلخلها، داخل اللامعقول أي بلغة أخرى،إنّ الشعر يؤسّس تصوّره داخل مدار الاختراق، داخل التعالي الأنطولوجي، داخل البحث المستديم عن المنشود والمتعدّد، داخل الواحد ، عن جدل الناسوتي و اللاهوتي رمزا إلى العودة الممكنة إلى حسّ الفجيعة الأول : "ليت الفتى حجر " أوحسّ الفجيعة المقبل حيث الأنا يطاردها المستحيل المحض والخياليّ التائق إلى لحظة تشكّله خارج الوعي بالحقيقة وخارج الوعي بالعدم انجذابا، إلى عالم رمزي بياني حيث الشعر خطاب الأبدية . هو العقل المحض، إن صحّت معقولية الخيال.

الإحالات:

(1) محمد البقلوطي: كن زهرة وغنّ، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب ط1 (1994)
(2) كن زهرة وغنّ ص 33
(3) كن زهرة وغنّ ص 33
(4) كن زهرة وغن ص 73
(5) كن زهرة وغنّ ص 14
(6) كن زهرة وغنّ ص 50
(7) كن زهرة وغنّ ص 16
(8) كن زهرة وغنّ ص 51
(9) كن زهرة وغنّ ص 55
(10) كن زهرة وغنّ ص53
(11) كن زهرة وغنّ ص 51
(12) كن زهرة وغنّ ص 56
(13) كن زهرة وغنّ ص 53
(14) كن زهرة وغنّ ص 53

السردي والغنائي

في الشعر التونسي الحديث

من خلال نماذج نصّية

مقتطف

<< لعلّ مسألة الكتابة لم تعد تطرح بمنطق الثنائيات التقليدية ومن منظور التعارض بين التراث والحداثة وإنّما برؤية مغايرة للكتابة تبني مسالكها الحرّة خارج الفكرة الجاهزة والمسبقة وداخل وعي فاعل بأنّ الكتابة فعل شمول يخترق المعرفة المتزمّنة بأعراف اللغة ومضامينها المستقرّة إلى بحث مستجدّ في لا وعي نشوئها وسياق تعيّنها الجامع الذي يمكن أن يشكّل مدار كل كتابة تمتح من تراثها الشخصي أو الجماعي و تستأنس بشتّى المرجعيات التشكيلية البصرية و الوزنية الإيقاعية ومختلف تلاوين السجلّات السردية والدرامية والغنائية بعيدا عن التحديدات المسبقة والتخطيط النظامي الصارم. >>

مدخل: أردت في هذا المبحث أن اهتمّ بالمداخل النظرية اهتمامي بالإجراء والتطبيق، ذلك لأن تحديد الجهاز المفهومي يعدّ في غاية الأهمية. من جهة ما ينطوي عليه الموضوع المطروح من إشكاليات التصنيف والتجنيس وما تقتضيه كل محاولة لرسم الحدود من تداخل، فضلا عن كونه يعدّ من زاوية ما يصطلح عليه بالنص الجامع مبحثا ضاربا في الحداثة، آخذا بأسبابها، منشدّا إلى التجريب، موغلا فيه أحيانا حدّ الهوس بالتجاوز. وعليه فان أيّة مقاربة لهذا الموضوع " صلة السردي بالغنائي " في الشعر عامة، لا يمكن أن تتمّ إن لم نحدد أدواتنا الاصطلاحية في سياق منهجي محكم وان لم ندرك أنّ هذه المسألة، بقدر ما يبدو طرحها حديثا من ناحية إبداع النص الشعري فهي قديمة قدم الشعر. على أن ما ينبغي تأكيده في هذا التمهيد أن ظاهرة التداخل بين الغنائي والسردي هي سمة تشمل الشعر العربي أوّلا وقبل كلّ شئ. وتشمل الشعر التونسي في موجاته المعاصرة بوصفه رافدا من روافد الشعر العربي الحديث، يتأثّر به ويؤثّر فيه، ومن هنا .قتضي الحديث عن خصوصية هذا التداخل في الشعر التونسي النظر والتأمّل. ويقتضي في طور أول ر سم الحدود بين مفهومي السردي والغنائي.

I. الحدود بين السردي والغنائي:

إنّ تحديد مفهومَيْ السردي والغنائي لا يمكن إدراكه إلا بتنــزيل هذين المفهومين في إطار المقولات التجنيسية الثلاث (الغنائي—الملحمي—الدرامي) وهي مقولات تندرج ضمن ما يصطلح عليه بنظرية الأجناس التي أسّسها كل من أفلاطون وأرسطو وتابعها بالتحوير منظرو الشعرية الكلاسيكية والحديثة.

1 - **في السردي**: إذا كان السرد نظاما من القصّ ينهــض على الــحدث و الشخصية وأنظمة السببية والزمانية والمكانية- وقد نظّر له " أرسطو" منذ القديم في حديثه عن الشعرية عموما والملحمي على وجه الخصوص ونهج نهجه مؤرخو الأدب ونقاده [1]- فان الإسهامات الكبرى ظهرت تــحديدا مع علماء السرد البنيويين، من أمثال "بروب" (V , Propp) و"شتراوس"(C.Lévi-Strauss) و"غريماس"(A, J.Greimas) وتعمّق درسها مع"بارط"(R.Barthes) و"تودوروف"(T. Todorov) و"جينيت" (G .Genette). وقد طوّر هذا الأخير علم السرد في كتاباته الأخيرة[2].إنْ عرض هذه الأسماء يثبت، كما ذهب إلى ذلك "جان ميشال أدام " (J /M. Adam) في كتابه " تحليل القصص"[3] ،أنّ تحديد مفهوم السرد يتغيّر بتغير المناهج، وإن كان الاتفاق قائما بين مختلف المدارس والمذاهب في خصوص القواعد والمفاهيم الأصلية لتحليل الخطاب القصصي. فالسرد كما ألمعنا هو عرض لأحداث تنشأ في إطار بنية فواعل وفضاء زمكانــي و يقتضي نــظام السرد خطابا و تقنيات تختلف من نص لآخر. ومن هنا يمكن التمييز بين عالم السرد بعناصره الــمؤثّثة وكيفية السرد من جهة ما يبثّه السارد في صيغة الــمفرد أو الجمع من تلفّظ بسيط أو مركّب. أما مصطلح " السردي " فيتعلّق بنظام القول وكيفية نشوئه وتعيّنه على لسان الكاتب الأصلي أو سائر السردة من مواقع مــختلفة ورؤى سردية متنوّعة، ولعلّنا بذلك فرّق منهجيا بيــن السّرد والسردي. وبهذا المعنى يمكن للسردي أن يكون نمط قول خارج نوعه وجنسه العام وينصهر انصهارا كاملا في جنس ليس من طبيعته، خارقا بذلك حــدود الــجنس وشرائــطه، مشكّلا ما يطلق عليه الكتــابة. ولعلّ هــذا ما يصحّ على الشعر حيــن يتداخل مع جــنس السّرد،

فتتماهى عناصر كل طرف مع الآخر دون أن يفقد الشعر هويّته وطبيعة بيانه وخاصيات قوله.

2 - فـــي الغنائي:

● إنّ مقولة الغنائية تندرج في إطار نظرية الأجناس التي أسّسها كل من "أفلاطون"و"أرسطو" وتابعها بالتأصيل والتحوير و الإضافة منظرو الشعرية الكلاسيكية والحديثة. ولئن كان إدراج النمط الغنائي ضمن تصنيف الأجناس في الشعرية الكلاسيكية على وجه الخصوص مشكوكا فيه رغم القول به عند بعض المفسرين للشعرية الإغريقية، منذ القرن الثامن عشر إلى عصرناالحاضرمن أمثال " أوستين وارين" (A.Warren) و" فراي"(N.Frye) و"تودوروف"وغيرهم،وتأكيد هذا النمط في سياق فهم مقولات "أرسطو" ما تعلّق منها بالمحاكاة أو بأجناس التخييل والتمثيل- فان المتّفق حوله بين الشرّاح والمنظرين للشعريات بصرف النظر عن الأصول هو تصنيف ثلاثي للأجناس (درامي، ملحمي، غنائي) يظلّ مفتوحا على التنوّع والتوليد والتداخل وصولا إلى مصطلح جامع النص عند "جينيت" ومفهوم الكتابة عند "بارط"، رؤيتان تسعيان إلى إلغاء الحدود بين الأجناس ذاتـــها. وعموما يظل التفريق بين الأجناس الثلاثة، رغم ما أحيط به من غمـــوض ولبس مدخلا أساسيا لتحديد الغنائية موضوع دراستنا.

فالشعر الغنائي من جهة تعريفه التقني " هو مجموع القصائد الشعرية التي ترافقها القيثارة "[4] وأحسن من مثلّها في الشعرية الكلاسيكية "بندار" (Pindare) و"ألسي" (Alcée) و"هوراس" (Horace.) ,قد يطلق على هذا النوع تسميات مختلفة مثل الأنشودة المدحية أو الأنشودة الغنائية وغيرهما. ومردّ هذا الاختلاف التساؤل عن صلة الشعر الغنائي بالـــمحاكاة، سلبـــا

أو إيجابا. وقد حاول "باتو" (Batteux) مستندا إلى فكرة المحاكاة القول:" إنّ الشعر الغنائي يندرج بطبيعته وبالضرورة في المحاكاة وهو يختلف عن غيره من الأجناس الشعرية ويتميّز عنها بخاصيةواحدة وهي موضوعه الخاص.ويتمثّل الموضوع الأساسي لبقية الأجناس الشعرية في الأفعال، بينما يختص الشعر الغنائي بالأحاسيس، إنّ الأحاسيس مادته أي موضوعه الأساسي." (5)

فالشعر الغنائي بهذا المعنى هو تعبير عن حالة، مقابل التعبير عن الفعل في سائر الأجناس الأخرى.

- إن التصنيفية النوعية التي أثارتها الجمالية الألمانية على لسان" فريديريك شليغل" (Fredirich Schlegel)في تقسيمها للأجناس(الشكل الملحمي/ الشكل الدرامي/ الشكل الغنائي) اعتمادا على مقولة الذاتية والموضوعية يمكن أن تكون مدخلا منهجيا للحديث عن خاصيات كل جنس. يقول "شليغل" "فالملحمي من حيث هو شكل يفوق غيره، دون شكّ، لأنه شكل ذاتي موضوعي، أما الشكل الغنائي فهو ذاتي فقط والشكل الدرامي موضوعي فقط أيضا". (6)

- من بين مواصفات هذه المقولات الأساسية للأجناس:

أ-ربطها بالصيغة الزمانية، ومجمل ما ذهب إليه المنظّرون ونقاد الأدب ومؤرّخوه مع اختلاف طفيف في الرأي هو نزعة الغنائي إلى الحاضر، كما قال بذلك "شيلنج" (Schelling) و"جان بول" (JeanPaul) و"هيجل"(Hegel) و"فيشر"(Vischer) و"أرسكين"(Erskine) و"ياكبسون" ونزعة الملحمي إلى الماضي. أما الدرامي فقد ظل أكثر عسرا على التبويب وقد صنّفه كل من "جان بول" و "فيشر " و"ستيجر"(Staiger) ضمن النزعة إلى المستقبل.

ب- السعي إلى إبراز نظام علامي تصريفي للضمائر، وحصيلة هذا الرأي تعتبر أن الغنائي بحكم طبيعته التعبيرية الذاتية يميل إلى استخدام ضمير المتكلّم في الــخطاب المنجز، ولعلّ هذا ما حدا ب"رومان ياكبسون" إلى القول "إنّ الشعر الملحمي المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قويّ أمام مساهمة الوظيفة المرجعية والشعر الغنائي الموجّه نحو ضمير المتكلّم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية وشعر ضميـــر الـــمخاطب يتّسم بالوظيفة الإفهامية "[7].

ومن هنا، يمكن القول "إنّ الصوت الناطق في القصيدة الغنائية يعود إلى ضمير المتكلم بصيغة المفرد أساسا وإذا توفّرت صلات حوارية بين هذا الصوت والضمائر الأخرى، فان تلك الصلات تنبثق من الداخل إلى الخارج، أي من ضمير المتكلّم إلى الضمائر الأخرى وليس العكس. "[8]

ج- إن هذه الصلة بين الباث والمتلقي أفضت إلى تكثيف قناة التواصل وشحنها بالمشاعر والأحاسيس المتولّدة عن خطاب الشاعر والموجّهة إلى ذات المتلقّي. ومن هنا فإنّ طبيعة الغنائية أن تخلق ما يصطلح عليه بالوظيفة التأثيرية وما عمق التأثير عن طريق الوجدان إلاّ خاصّية من خاصيات هذا اللون من الخطاب.

د- تــمتاز القصيدة الغنائية في مستوى خطابها ملفوظا ومضمونا بالتكثيف والإيجاز بوصفها صادرة عن خطاب الأنا المبأّر وباعتبار أن مدارها هو التعبير عن الحال في برهة معلومة. دون أن تكون، تلك، خاصية لازمة من خصائصها، وإنّما هي ميسم به تتّسم.

هـــ- تسعى القصيدة الغنائية، عموما، إلى التخلّص من كل ما يشوب نوعها وطبيعتها، لأنها مهدّدة في حال انسياب خطابها بالسردية أو الدرامية

حسب المقال والمقام. لذا وفي كل الحالات تروم الالتصاق بموضوعها الشخصي. وبعين الذات تلتقط تفاصيل العالم الخارجي، دون أن يتفكّك خطاب الأنا مهما تنوّعت مدارات تواصله مع الآخر المخاطب أو الغائب

و- ترتكز القصيدة الغنائية على كثافة موسيقية، تجعل طاقة الإيقاع فيها عالية الصوت داخل بنية، عادة ما تستأنس بالتجنيس المعجمي والبلاغي وتتّخذ من المعمار العروضي الوزني أداة لفتح أفق التعبير الذاتي المشحون بنبرة إنشادية شديدة التأثير في المتلقي بالقراءة والسماع، مع العلم أن هذه الخاصية لا تعني إطلاقا أن الشعر الغنائي لا يكتب إلاّ بقصد الغناء.

II- تداخل السردي والغنائي في الشعر التونسي الحديث:

في النمذجة: يعسر على الباحث حصر مدونة الشعر التونسي، إن من جهة مشاربها المتنوّعة وإن من جهة نصوصها الضاربة بعضها في الحداثة أو النازع بعضها إلى المنحى الكلاسيكي في الكتابة، بل إنّ الإشكال يزداد تعقيدا حين نفكّك نصوصا بعينها في مجموعة شعرية واحدة. فالأصل في التداخل بين السردي والغنائي قائم بتفاوت، ويمكن للأسلوبية الإحصائية أن تفيدنا باستنتاجات يمكن أن تتحوّل إلى قوانين محكمة للبنية النصية. وفي هذا الصدد يمكن إبداء الملاحظات التالية:

1- إنّ النـــزعة الغنائية في الشعر لايمكن أن تكون سمة على النـــزوع إلى الكتابة الكلاسيكية في مستويات أفقها ورؤيتها ووسائل تعبيرها و أعني كل ما يتعلّق باللغة والإيقاع والتصوير والتخييل، ذاك أن الغنائي، يمكن وبتفاوت أن يكون عماد النص ونسغه الحيّ دون نفي تسرّب أي نمط آخر كالسردي الملحمي أو الدرامي المسرحي، فالغنائي بهذا المعنى غنائيات. ولعلّ هذا ما ذهب إليه"محمد بنيس" في قوله:" إنّ الغنائية ليست عرفا شعريا

ولكنّها خصيصة بنائية للنص الشعري لها تاريخها المؤرّخ في الممارسة النصية ذاتها عبر التعدّد اللانهائي لإيقاع الذوات الكاتبة.."[9]

2- إنّ كسر الغنائية في شعر الحداثة لصالح السردية له مقتضيات تكمن في جملة من الدوافع يمكن حصرها في:

أ- السعي إلى خرق منظومة الكتابة التقليدية من داخل المنجـز النـصّي أو من خارجه بتشكيل نصّ ينهض على تقويض الوزنية الإيقاعية وخفض نسقية الموسيقى الشعرية والنغمية العالية وبلاغة التجنيس و تواتر الإنشاد المتّصل بالذات وفيض المشاعر، والاستعاضة عنها ببنى مغايرة تقوم على الإيقاع الداخلي وتنوّع النظام العلامي للضمائر وانحسار حضور الذات المتكلّمة لصالح ضميري المخاطب مفردا وجمعا والغائب على السواء، وشحن الخطاب بنبرة توتر وبناء فضاءات حوارية وحوارية باطنية واستخدام تقنيات الوصف الحكائي وتعدّد الرؤى السردية. ولعل هذا المنحى يصح بنسب متفاوتة على شعراء الطليعة كما سنعرض إلى ذلك لاحقا.

ب- السعي إلى ابتناء نصّ حداثي ينهض على إيقاع التفعيلة أو مقوّمات قصيدة النثر دون اهتمام بالغ بالعروض وأنظمته والنزوع إلى الاشتغال على النص من جهة تذويب الحدود بين الأجناس، فصار السردي بذلك ميسما في الكتابة ونسيجا من أنسجته، إن من جهة تقنيات التبئير والتزمين والتمكين والفواعل فتسلّل بذلك أسلوب الحكاية توظيفا للتراث وإن تنويعا لأساليب الخطاب وكسر هيمنة النمط الواحد في ظل فلسفة التنوّع.

في ضوء هذه الرؤية العامة يعسر تحليل نماذج متعدّدة من مدوّنة الشعر التونسي. وما سبيلنا المنهجي إلاّ الاقتصار على اختيار عينات منها في إطار الإشكالية المطروحة " تداخل السردي والغنائي في الشعر التونسي".

والحاصل عندنا بعد فحص النصوص والنظر في بناها أن شعرية النصوص المختارة تنقسم إلى ثلاثة مدارات هي:

- هيمنة الغنائي على السردي
- تكافؤ حضور السردي والغنائي
- هيمنة السردي على الغنائي

1- هيمنة الغنائي على السردي: (شعر محمد البقلوطي نموذجا)

ومدار القول من خلال مجموعتي محمد البقلوطي الشعريتين "آخر زهرة ثلج" و "كن زهرة و غن "ملاحظة حضور الأنا المكثّف وهيمنة السجل الرومانسي وكثافة إيقاعية التواتر و تدفّق المشاعر وانسياب الرؤى.

ومن مظاهر ذلك أن الناظر للنظام العلامي للضمائر في "آخر زهرة ثلج"[10] يلاحظ أن المنحى الغنائي شديد التكثيف من خلال حضور الأنا الشاعرة التي تستقطب دوائر الواقع الفردي والجماعي في نبرة تتراوح بين "الايروس" و"التناتوس" تعبيـــرا عن عشق الحياة من جهة والسعي إلى مغامرة الـــموت و تخومه من جهة ثانية، وهو مظهر سيزداد تجلّيا في "كن زهرة وغنّ"حيث ستلقي الذات مصيرها الفاجع...ويمكن في هذا الصدد استعراض أهم النتائج المتوصّل إليها في مبحث أجريناه على مجموعة " آخر زهرة ثلج" وقوامها:

1- انطلاق الشاعر من الأنا في تسع قصائد من مجموع اثنتا عشرة قصيدة وقد تم ذلك عبر هيئات يمكن إجمالها في:

أ- التراوح بين الأنا و الأنا عبر المخاطب المؤنث والغائب المذكر ومثال ذلك قصيدة "نخلة القلب غيمة الحلم "

ب-الانطلاق من أنا المتكلّم إلى المخاطب إلى الغائب ،مثال ذلك قصيدة: "زينب الظل والماء والدالية "

ج- الانتقال من المتكلّم إلى المخاطب كما نلاحظ ذلك في القصائد الخمس التالية:"في قبضتي الوقت في قبضتي الأسئلة"/"الوقت يفزع للخراب" "أبعاد الفتي العاشق"/"رياح" / "لذيذ اللهب".

د- التركيز على المتكلّم من خلال قصيدتين: "يشهد الرصيف علي الخريف " ومسافات" .

2- انطلاق الشاعر من الغائب في ثلاث قصائد من مجموعة اثنتي عشرة قصيدة. وهذه القصائد هي "قاحل الخطو لا أزرق في مداك" / "كان طيفه حقل عنب " / "كيف تعطّل مجري الحريق"

3- غياب الانطلاق من ضمير المخاطب في كل القصائد.

هكذا تستحيل الذات الشاعرة بؤرة نشوء كل المعاني الغنائية من شوق وحنين وأمل ويأس وتبرّم وانشراح تعضدها سجلات معجمية محكومة بفائض المشاعر المتدفّقة في حركة الأنا من مركزها عودا على بدء إلى نقطة انطلاقها عبر مجال المخاطب حين يصير هذا المخاطب عونا، صاحبا كـــان أو سيّدا أو نخلة أو امرأة، ذلك أن مجال السرد، ما إن يفتح في هذا السياق حتى ينغلق متلفّعا بغنائية شفيفه:

وكان الفتى صاحبي قد تبلّل بالعشق مثلي

وكان يحبّ الشوارع مثلي

ويأنس للشعر مثلي [11]

أما قصائد "كن زهرة وغن"، القصار منها والطوال، فهي ترشح بغنائية الموت وقد تتخلّلها مقاطع سردية سرعان ما تذوب في غنائية درامية ولعلّ قصائد الومضة حيث تتكثّف اللحظة الشعرية فيها وتفقد القصيدة انسيابيتها المألوفة في سائر القصائد الأخرى هي أحسن مثال على ما نقول.

ولبيان هذا الميسم يمكن العودة إلى قصيدة "الجنرال" التي يقول الشاعر فيها:

الجنرال

هادئا يتمشى على حافة الماء

زوجته معه

وابنه خلفه يلعب بالحصى

ألقى الصبي واحدة هكذا

فزع الجنرال لم يعد يرى وجهه على صفحة الماء

صرخ عاليا

وجهي، ردّ لي وجهي

ردّ وجه أبيك، صاحت الأم

كفّ عن اللعب بالرصاص[12]

وعلى منوالها ينهج الشاعر في قصائده القصار مثل "الـــجدار"و "الـــجرس" و "حرية"حيث ينكسر الصوت الغنائي قليلا ليحـــضر ا صوت السّـــردي. أمّا سائر القصائد الطوال نسبيا فهي واقعة في شرنقة الأنا الآملة والـــمتأملة فـــي مصيرها تنسج موهما داخل حلمها وتصنع حرّيتها الواهمة داخل قـــيدهـــا.

يقول الشاعر في قصيدة "اللوحة":

قلبي...واختلّت مداركه

صوتي...وصار على شفتي رخام...[13]

أو قوله في "شنا شين بنت الدوالي"

قلبي تشقّق حلمه فأطفأ خطوي وأطفأني

عهدي به حالما كالفراشة في عشقه

لماذا تعجّل موتي...لماذا تعجّلني[14]

وتبلغ الغنائية الدرامية المسرودة عن طريق التداعي وحكي التفاصيل اليومية، دون انغلاق عن قطب الأنا الغنائية الموجعة أوجها في قصيدة "نوارة الموت" حيث تغدو الذات وهي تواجه حتفها ومصير الرحيل الناشل أنا موزّعة بين حضور وغياب: حضور نكتشفه عبر مسام الذاكرة، حيث يتحدّث الشاعر عن الصحب، قائلا:

كان عندي رفاق كثيرون

جاؤوا تباعا من البار

يبكون حولي

يقولون لي:لا تمت يا محمد

يقولون لي هزّ غصنك أعلى...[15]

وغياب عبر فجائعية النداء إلى الله مسكون بالشك واليقين في صلاة ذرائعية تقطر تحنانا:

الاهي حبيبي

ألست القدير على كلّ شيء ؟

أم ترى عاجز أنت عن فتح صدري

لكي تبصر ما جرى في عروقي وكليتيّ

الاهي حبيبي

أنا لي هديل العشايا

ولي نزق الطير وقت المغيب

الاهي حبيبي..

لقد تعبت أضلعي من بياض الأسرّة، ومن غموض الطبيب [16]

إنّ رصد الغنائي و السردي في تجربة البقلوطي الشعرية يمكن أن يشمل الخطاب في أزمنته وأساليبه، فلا يشكّ قارئ في هيمنة زمن الماضي والحاضر، ولا يرتاب في هيمنة الحاضر المطلقة، ذلك ان جلّ القصائد في "كن زهرة وغنّ " تخضع لهذه الظاهرة، مما يدعّم فكرة هيمنة النزعة الغنائية في شعر البقلوطي، على أن استخدام الماضي والماضي البعيد، لايمكن في كل الأحوال أن يكون دليلا على الحضور المميّز للسردي، وإنما هو جزء لا يتجزّأ من نسيج اللحظة، تعبيرا عن الوجع ورغبة في الخلاص في زمن لا خلاص فيه يحاصره الانطفاء وعمى الكون:

كان عندي قصيد جديد لليلى

أشعّ و لم يكتمل

كان عندي كلام لزهرة

أنا لم أقله، لذلك أنا لم أحتمل..[17]

ولعلّ هذا ما جعل البعد الرومنطيقي يطغى على أنفاس القصائد معجما وتخييلا وإيقاعا مما دفع بـــ "محمد القاضي" إلى القول ' إن الصوت الغالب على هذه النصوص هو صوت رومنطيقي صريح" [18].

خلاصة القول:إنّ طغيان النزعة الغنائية في شعر البقلوطي يتجلّى داخل عالمه الشعري الذي يشفّ عن تجربة " إنشادية تفصح عن إيقاع الذات الموجعة..وتنزع منزعا وجدانيا مغمّسا في وجودية قاسية.."[19]، غير أن هذه الغنائية تخرج في الكثير من الأحيان عن اللون الكلاسيكي، إذ لا تهفو إلى سردية الخطاب إلاّ بقدر حين تتكاثف الأفعال الو صفية كثافة الأشياء والرّموز والزّمان والمكان.

2 - التكافؤ بين السّردي والغنائي:

هو مظهر يمكن أن يصحّ حضوره في نصوص شعراء التسعينات العديدة. كما يمكن تقصّي وجود هذا المظهر في نصوص بعض المبدعين الذين جمعوا بين الكتابة الشعرية والسردية ونخصّ بالذكر تجربة "فوزية علوي". لأن تجربتها لافتة للانتباه من جهة المزج بين السرد وأنماطه والشعر وأساليبه. ولعلّ ميلها إلى كتابة القصة القصيرة في " علي ومهرة الريح" و "الخضاب" ما ينمّ على هذا المنحى، و حيث أن المقام يقتضي الحديث عن الشعر والتكلّم على تداخل السردي والغنائي، فانّ " برزخ طائر" وهو مجموعة شعرية يمكن أن تشكّل مثالا حيّا على ما نذهب إليه من جهة كونه فضاء لالتحام الغنائي بالسردي بتفاوت. إنّ شعرية الغنائي في هذا الأثر تكاد تذيب السردي والحواري في صميم بنائها وتوهّجها وبحثها المتحوّل في الأزمنة والأمكنة وانكسارات وعيها بالذات والوجود و لهويّة والطفولة دون أن تغيب لحظة نشوة الوجدان والحنين إلى ما فات والالتفات إلى الراهن والآتي بعين الوجد والموجدة. وما إشارة "المنصف الوهايبي" في مقدّمة الديوان إلاّ من جوهر ما أقول:" فإذا القصيدة تركيبة من الغنائي و الملحمي، الغنائي حيث تتكلّم الشاعرة وحدها في سياق الزمن الحاضر أو ما يسمّيه العرب الحال، والدرامي حيث يتكلّم الآخر ويجري الكلام في سياق من المستقبل، والملحمي حيث يتكلّم الغائب ويجري الكلام في سياق من الماضي، ونخال أن قصيدة " وتبقى المدائن في الحلم أجمل " تتمثّل هذه المزية الشعرية بكثير من الوضوح والجلاء.." [20]

وتنويعا للقراءة يمكن اعتبار قصيدة "تعاويذ لاستحضار الشنفرى" [21] مثالا آخر من أمثلة حضور السردي دون غياب الذات الشاعرة، وللقصيدة تمهيد ينمّ عن فعل الحكي دون أن يكونه:

في نحاس الهيكل الخلفي كنّا

لم تكن إلاّ بقايا

وحكايا تلوح

مرجل من عنبر كان يفوح [22]

وتتفتّح دائرة الحوار بين الشاعرِ والكائن في لعبة ذهاب وإياب بين المتكلّم الذات والغائب الكاهن:

كاهن يقضم عشبة ويغنّي للسبايا

مدّ لي خمره

قلت يا مولاي إنّي قد بليت بالرزايا [23]

ومن مظاهر هذا الالتحام الفذّ بين أنماط الكتابة (السردي —الغنائي- الحواري) أنّ الغنائي ما أن يطفو على سطح النص:

بلبل كان يطير، وحزينا كان كالمغيب

دمعه كان سكيبا، وأغانيه نعيب [24]

حتّى تتلاحق الإشارات الوصفية في أسلوب سردي مكثّف ويصير التبئير السردي خارجيا في عملية انتقال سريعة بين المتكلّم والمتكلّم عليه:

مدّ لي من ريشه سبعا وقال:

اتبعيني واحذري الآن كلاما وابتساما

خندق كان وسيعا ومهيبا كالقبور

وعلى جفنيه بانت بعض آثار السنين [25]

ومن مظاهر هذا الالتحام أيضا أن حكايا الأنا متعدّدة الوجوه والأقنعة تصير حكايات سبــــي: "باعني تاجر عاج فاشترتني كليوباترا"ثم "أهدتني لكسرى فهربت" [26] وعشق: " وعشقت الشنفرى"، وبـــحث وانتظار: "كم دهور قد ترقبت حبيبي.كم نذور قد وهبت".

هكذا يبعث الشنفرى مقنّعا رمزا لتحوّل الوجوه والأزمنة والاغتراب. ويتّحد الدال السردي بمدلوله متحوّلا إلى علامة من علامات الرواية التراثية الشفوية، مستنطقا الذاكرة في حضرة الأنا تفصح عن شجوها حين تعجز عن استرداد قيم المجد والشهامة والكرامة:

قلت احك ما جرى

قال أحكي ما جرى، كيف أحكي ولساني قطعوه..[27]

وإذا كان النص مدخله الوصف تمهيدا لغربة الجماعة، فان المدار الذي في إطاره يقفل هو استعادة الذات حضورها في نبرة غنائية حزينة متولّدة عن غربة الوجود والموجود بحثا عن قيم سادت ثم بادت:

يا قفاري، يا دثاري

لم أزل أهذي بناسي

بخيام شامخات كالسحاب

بنجوم وامضات وجياد كالشهاب

لم أجد غير سعير وسراب في سراب [28]

إنّ الناظر في بنية الخطاب يلاحظ:

أ-تعدّد ضمائر الكلام بين متكلّم في صيغة الجمع ومتكلّم مفرد وغائب مفرد. وما تعدّد الضمائر في اتصالها وانفصالها (مدّلي/تواعدنا/حطّني) إلاّ دليل مزج بين نظامي الغنائية والسردية في نظام واحد.

ب-إن النظام الإيقاعي، بما يشمله من وزن وتقفية وتجنيس يكشف عن الانتقال من النظام الوزني العامودي إلى شعر التفعيلة، وفي فضائه يتكثّف الإيقاع الداخلي والخارجي، فكأنّ هذا النظام يتيح للذات الغنائية أن تظفر بموسيقاها متلاحقة في سطرين من الشعر أو متباعدة كالأصداء ويلعب المقطع الأخير الساكن دور الوقف المفاجئ يشي بصوت الراوي (الحاكي القديم) ويرشح بأصداء الذات الشاعرة المتكلّمة في النص.

3- هيمنة السردي على الغنائي:

يندرج شعر الطليعة على اختلاف نصوصه وتلويناته منذ الستينات في إطار السعي إلى خلخلة شعرية التلقّي و الانخراط في التجريب ضمن مسارين متعاقبين: المنحى الطليعي في حركة شبه جماعية شملت مختلف الفعاليات الإبداعية من شعر وقصة ومسرح ونقد، واتضحت معالمه في نهاية الستينات من القرن العشرين في الصحف والمجلات أوّلا ثم عن طريق إصدار المجموعات الشعرية ثانيا.والمنحى الواقعي الذي برز بعد الملتقى الأول للشعر التونسي أيام 25/24/23 جويلية 1983 بالحمامات وانبثق عنه بيان من روّاده الأساسيين الطاهر الهمامي وسميرة الكسراوي ومحمد معالي. ولا يخفى على أحد أنّ هذا التيّار ظلّ يؤثّر في حركة الشعر إلى حدود منتصف الثمانينات مهما اختلف تقييم هذه التجربة. وإذا خصصنا كلامنا على الطاهر الهمامي، كما نحن مزمعون إجراءه أمكن القول إنّ صائفة الجمر للطاهر الهمامي مرورا بـــ "أرى النخل يمشي" و"تأبّط نارا" تـــمتاز بخاصية مهيمنة تتمثّل في هيمنة السردي و بروز النفس الأسلوبي الساخر والاعتماد بدرجات عالية على اللغة الواصفة ويكفي أن نقف على مثال من ذلك، في "صائفة الجمر" حتى ندرك بالإحصاء أن من بين إحدى عشرة قصيدة من هذه المجموعة ثمّة

ثماني قصائد تطغى عليها الوظيفة المرجعية باستخدام ضمير الغائب، وعلى نقيض ذلك نسجّل غياب الوظيفة الغنائية بنظامها العلامي وسجلاّتها الـمعجمية و صورها الشعرية، وهذه القصائد هي " عفراء لـم تـمت " و " جغرافيا التواطؤ" و" الحمامة المطوّقة" و"الأرض المحروقة "و "صخرة الشابي" و" عيد بأية حال " و "تحيّة أممية إلى الشيلي" و"احتمالات الطقس" مع الملاحظ أن الشاعر زاوج في قصيدة "صخرة الشابي "بين خطاب المتكلم وخطاب الغائب في جمل قصار:

إنني أصغي إلى وقع خطاه

إنني أصغي أراه

في بدلته الجريدية (29)

أما القصائد المتبقيّة فتطغى عليها الوظيفة الإفهامية باستخدام ضمير المخاطب المفرد في كأس العالم والمزاوجة بين المتكلم والمخاطب المفرد في " خطاب إلى الجاهلي المهزوم " علما وأنّ هذه القصائد تتزّل في سياق الخطاب التعبيري ذي المترع التحريضي المرتبط برؤية الشاعر في إطار الواقعية الاشتراكية التي نظّر لها الشاعر " الطاهر الهمامي " كثيرا في هذه الفترة.

هكذا يمكن القول إن الأسلوب السردي الذي به يختصّ شعر " الهمامي " في هذه المرحلة، يميل إلى استخدام أسلوب الحكاية الشعبي، محاولا كسر كل أنماط التعقيد في الحكاية متكئا على أفعال الماضي والماضي الناقص، فضلا عن انشداد حكاياته إلى أحداث معلومة وشخصيات محدّدة و خيط زمني متطوّر واطر مكانية مجسّدة. ففي " الحمامة المطوّقة" يعرض علينا حكاية فتاة لفظتها المدرسة و ألقتها إلى الشارع وخدمة البيوت:

لم تنجح

طردوها

كانت تلعب في الشارع

مع أولاد الشارع

ومرشّحة كانت للخدمة بين منازل

يبحث أهلوها

عن خادمة تخدم وتغازل [30]

وفي مدار ثان من القصيدة يستعرض الشاعر صورة تحوّل الفتاة بوعيها الذاتي الى مقاتلة في لبنان تذود عن قضية:

في شرق الأبيض

لبست جارتنا أوراق الأرز

و دربّها الأرز على فتح الحقد بوجه القرصان

فتحت عينيها

ولأول مرّة

رأت الدنيا واستيقظ فيها الإنسان [31]

ومن مظاهر حضور السردي في كتابات الهمامي قيام الفصيدة على الوصف والوصف المشهدي الذي يستعيض به عن الصور المركّبة أو المجردة. فالوصف في شعر الهمامي هو مكوّن من مكونات النظام الإنشائي السردي الذي ينشأ شعرا من خلال التقطيع المشهدي في هيئة من تناغم الحروف وتجانس المفردات:

يقول في "صخرة الشابي ":

كان نحيلا

فارع الطول

عريض الجبهة

شعره ناعم

أسود فاحم (32)

ولتجسيد هذه الخاصية الشعرية السردية يستخدم الشاعر بكثافة المركبات النعتية والمركبات بالإضافة، مثلما برز بوضوح في قصيدة « تحية أممية إلى شيلي "، ومن خلال قوله: (الليل الطويل، ساعة البعث الجديد، زئير العاصفة، غربان خائفة، النياشين الزائفة، أبواب الطغاة).

والملاحظ أيضا أن الشاعر، عادة، ما يستخدم هذه الأساليب في جمل قصيـــرة وامضة يربط بينها خيط دلالي نـــاظـــم مشدود إلى فكرة أساسية تتناسل في بناء يقوم على التداعي بغية التعبير الإبلاغي والبلاغي معتمدا في قصائده فنيات صوتية و تركيبية أهمّ سماتها التشاكل الصوتي والتقطيع والتجنيس والترديد والتوازي.

ما نخلص اليه بعد تحليل هذه النماذج الشعرية أن التصنيف الذي أجريناه يمكن أن يكون مشروع قراءة أشمل للمدوّنة الشعرية ا تونسية اذا ما اتّسع حقل دراستها، غير أن أهمّ النتائج التي يمكن التوصّل إليها في ظلّ النصوص المدروسة أن ظاهرة التداخل بين الأجناس في الشعر التونسي الحديث بأبعادها الحداثية تشكّل ميسما، يمكن للشعر التونسي أن يندرج بموجبه في حركة الحداثة الشعرية (33).وما التداخل بين الشعري و السردي، كما ألمعنا إلى ذلك سابقا إلاّ مظهر من مظاهر هذه الشعرية.

وعموما فان المطّلع على مدوّنة الشعر التونسي الحديث، كما بدأت تتّضح معالم اتجاهاته، منذ نهاية الستينات، ورغم تنامي رصيد هذه المدوّنة كمّا

وكيفا، يلاحظ انعتاق بعض النصوص من البعد الثنائي للتداخل الأجناسي كتعالق السردي أو الدرامي بالشعري، ذلك أن هذه النصوص ما فتئت في حركة تجريبها تسعى إلى ابتناء شعرية خارج النظام التقليدي للكتابة، دون أن يكون هاجسها، بالضرورة إعدام أسلوبية النصّ القديم ورفض مرجعياته. بل لعلّ مسألة الكتابة لم تعد تطرح بمنطق الثنائيات التقليدية ومن منظور التعارض بين التراث والحداثة وإنّما برؤية مغايرة للكتابة تبني مسالكها الـــحرّة خارج الفكرة الجاهزة والمسبقة وداخل وعي فاعل بأنّ الكتابة فعل شمول يخترق المعرفة المترمّنة بأعراف اللغة ومضامينها المستقرّة إلى بحث مستجدّ في لا وعي نشوئها وسياق تعيّنها الجامع الذي يمكن أن يشكل مدار كل كتابة تمتح من تراثها الشخصي أو الجماعي و تستأنس بشتّى المرجعيات التشكيلية البصرية و الوزنية الإيقاعية ومختلف تلاوين السجلات السردية والدرامية والغنائية بعيدا عن التحديدات المسبقة والتخطيط النظامي الصارم.

إنــــها كتابة تنشأ من قدرتها على امتصاص النصوص والتعبيرات المختلفة للكيان والكينونة والتاريخ في إذابة فذّة وانزياح ذكيّ وتجريب هادئ لا يتوغّل في المجهول إلاّ بقدر استشراف مزالقه والحذر من جاذبية الانخراط في متاهاته. ولعلّ بعض النصوص التي أتيح لي أن أطّلع عليها إطلاع القارئ المتفحّص، رغم اختلاف أنماط كتابتها من أمثال بعض النصوص التي كتبها كل من "المنصف الوهايبي" في "مخطوط تمبكتو" و"ميتافيزيقا وردة الرمل" (34) و "الــمـــولدي فرّوج" في " مرارة السكّر " و "دعي الكلام لـــي " (35) و" المنصف المز غني " في " قوس الرياح" و"حنظلة العلي " (36) فضلا عن نصوص "جميلة الماجري" في "ديوان النساء " و "فوزية العلوي" في" برزخ طائر " و " قربان الغياب"وبعض نصوص جيل واسع من شعراء التسعينات

يضيق المجال عن ذكرهم، يمكن أن تتّصف بالخصائص كلّها أو بعضها مما كنت بصدد طرحه في ما يتعلّق بهويّة الكتابة الجديدة .ون أن تعني اللفظة قطعا للصلة مع القديم.

إنّ مشاغل طائفة من هؤلاء الشعراء لم تعد تتعلّق بالشكل الفنّي كيف نصوغه و نبتنيه موزونا موقّعا أم منثــورا، مسرودا أم في هــيئــة عنــائية أو درامية، كما إنّها لم تعد تتّصل بالتعبير عن الذات أو الوجود أو التاريخ في معناه الإنساني العميق، بل صارت تشمل كلّ هذه الأشكال والأساليب و المواضيع دون سقوط في الانتقائية أو في الشمولية التلفيقية. وإذا لم يكن من هدف هذه الدراسة تحليل نماذج أخرى من الإبداع الشعري العربي الحديث من أمثال نصوص "إبراهيم نصر الله" و " محمد عفيفي مطر" و " أمجد ناصر" و "قاسم حدّاد " و "سيف الرحبــي "و القائمة تطــول. فإنّ الاقتصار على هذه النماذج هو مشروع مفتوح على آفاق الدرس النقدي في أوسع أوساعه.

الإحالات :

(1) يمكن أن نذكر على سبيل الذكر لا الحصر :

Mamonte/Beradin de Bataut/Quintilien

(2) يمكن استعراض بعض مؤلفاته مثل (Palimpsestes) في مجال الإنشائية و (Figure3) في المجال السردي وأخرى

(3) انظر Jean Michel Adam : L'analyse des récits, Paris , Ed. Seuil ; Fev 96

(4) جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، الدار البيضاء، دار توبقال ط 2، 1986 ص 36

(5) المرجع نفسه ص 44

(6) المرجع نفسه ص 55

(7) رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك حنّون، المغرب، دار توبقال ط1 1988) ، ص 32

(8) صبحي حديدي (الإعداد والترجمة). ملف حول القصيدة الغنائية. مجلة الكرمل، صيف 2001 العدد 68 ص 64

(9) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (ج4) ص 48، المغرب، دار توبقال· 1991

(10) محمد البقلوطي: آخر زهرة ثلج، مطبعة تونس قرطاج، (د. ت)

(11) أخر زهرة ثلج ص8

(12) محمد البقلوطي: كن زهرة وغنّ عمان، الأردن (1994)

(13) كن وزهرة وغنّ ص 7

(14) كن وزهرة وغنّ ص9

(15) كن وزهرة وغنّ ص 52

(16) كن وزهرة وغنّ ص 53

(17) كن وزهرة وغنّ ص 55

(18) محمد القاضي: محمد البقاوطي، آخر زهرة ثلج، أول زهرة نار، ضمن كتاب " محمد البقلوطي، شاعرا وإنسانا "، تونس، صفاقس، منشورات جمعية الدراسات الأدبية (1996) ص 119

(19) خالد الغريبي، مقال: الغنائي والدرامي في " كن زهرة وغنّ " المرجع السابق "ص 107

(20) فوزية العلوي: " برزخ طائر « دار البيروني للنشر، 1997

(21) " برزخ طائر " برزخ طائر ص45

(22) " برزخ طائر" ص 45

(23) "برزخ طائر" ص 45

(24) " برزخ طائر" ص 46

(25) " برزخ طائر" ص47

(26) " برزخ طائر "ص47

(27) " برزخ طائر" ص 51

(28) " برزخ طائر" ص 52

(29) الطاهر الهمامي: صائفة الجمر، شركة بيرم للنشر (1994)

(30) صائفة الجمر، ص 19

(31) صائفة الجمر، ص 21

(32) صائفة الجمر, ص 27

(33) يمكن الاستضاءة بمختلف الدراسات المتعلقة بالحداثة الشعرية العربية التي لا يمكن حصرها، من بين ذلك مؤلفات" أ دونيس" و " كمال أبو ديب"

(35) المنصف الوهايبي: ميتافيزيقا وردة الرمل " تونس 2000

(36) المولدي فروج " مرارة السكر " تونس، مؤسسة أبو وجدان 1990

(37) منصف المز غني:" قوس الرياح " الأردن 1989

- نفسه " حنظلة العلي " الأردن 1989

الشعر واللّعب

في قصيدتي:

"أغنية . . لإخفاء الحبيب" للمنصف المزغني "

و"محاريب القمر" لجميلة الماجري"

مقتطف

<< لابدّ من التفريق بين اللعب البلاغي اللفظي الذي قوامه التلاعب بالألفاظ دون تشكيل لمقوّمات العالم الشعري و اللعب الإيحائي الذي هو شكل من أشكال التعبير باللغة والتصرّف في أنظمتها تركيبا و تصويرا وترميزا و إيقاعا بغية انتاج رؤية إلى العالم والأشياء والنصّ.>>

مدخل: إنّ هذا المبحث بوصفه مجالا لاختبار نماذج من نصوص شعرية مفردة، لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يرقى إلى الأحكام العامة، أو أن يغوص في تجربة الشعر والشاعر. فقوام المبحث ومداره النظر في ظاهرة " شعرية اللّعب"، وهي ظاهرة تتنوّع بتنوّع النصوص وتعدّدها، تلفت النظر لشيوعها وصلتها بأساليبِ الكتابة وطرق صوغها ونظـمها. ولاشكّ، فانّ درسها من خلال مدوّنة أشمل كفيل بتأكيد أهمّيتها، على أننا اقتصرنا لضيق المجال، على الاكتفاء بدرس محدود للظاهرة و برصد أهمّ خصائص اللعب كما أتاحته لنا قراءة نصّين هما:

- "أغنية..لإخفاء الحبيب " [1] للمنصف المزغني.
- " محاريب القمر " [2] لجميلة الماجري.

إنّ العامل الموحّد بين النصين هو اللعب باللغة والمعنى وهو، بوجه من الوجوه، عامل عدول لا يتحقّق إلا بلغة ثانية تنشأ في مدار الوظيفة الشعرية، بصرف النظر عن مدى انخراط القصيدة في النظام العروصي.

إنّ "الانزياح أو الانتهاك كما يقول " ويلّك و وارين"(WellekR.WarrenA) من أكثر روائع الفن العظيم.. يعمل في مواقف بعيدة عن الاحتمال، انّه نقيض الرتابة لخروجه على الدارج المألوف من التراكيب أو لخروجه على النمطية المعهودة التماسا لجمال الأداء وروعته" [3] والمتأمل في القصيدة الحديثة يلحظ نزعة الشعراء المتفاوتة إلى اللعب بالكلمات، ثمّ بالصور والمعاني حيث يغدو اللعب بمستوياته الشعورية واللاشعورية شرطا من شروط إنتاج القصيدة، وتصبح الكتابة بمعنى من المعاني لعبة صناعة الشعر بالكلمات، تركيبا وتصويرا، وإيقاعا، ودلالة. يقول الفارابي في كتابه "الحروف" [4] " فإذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها

فصار واحد لواحد وكثير لواحد أو واحد لكثير.. صار الناس بعد ذاك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبّر بالمعنى بغير اسمه، الذي جعل له أولا وجعل الإسم الذي كان لمعنى ما راتبا له دالا على ذاته، عبارة عن شئ آخر متى كان له به تعلّق و لو كان يسيرا، إمّا لشبه وإمّا لغير ذلك من غير أن يجعل ذلك راتبا للثاني دالاّ على ذاته.."

ولا يخفى على أحد أن اللعب في مجال الإبداع الفنيّ ،رتبط بالحلم والرمز والطفولة، وهي مسائل يمكن أن يستفيد منها محلّل النص الشعري ويمكن أن تكشف إلى حدّ ما عمّا أسماه "شارل مورون"(C.Mauron) بـــ " تداعيات الأفكار اللاشعورية في النصّ " (5)، ولا بدّ من التنبيه هنا، أن ليس كل لعب بالكلام يولّد شعراء وينتج عالما شعريّا وتخييليا، إذ لابدّ من التفريق بين اللعب البلاغي اللفظي الذي قوامه التلاعب بالألفاظ، دون تشكيل لمقوّمات العالم الشعري و اللعب الإيحائي الذي هو شكل من أشكال التعبير باللغة والتصرّف في أنظمتها تركيبا و تصويرا وترميزا و إيقاعا بغية إنتاج رؤية إلى العالم والأشياء والنصّ، وتكون اللغة بذاك، كما قال "فاليري" (Valery) الجوهر والوسيلة" (6)

في هذا الــــمدار من اللعب وفي جدل الانتظام والعــــدول تندرج دراســـة القصيدتين المذكورتين:

1– لعبة اللغة بين التكتّم والبوح:

تشدّك قصيدة " المزغني" بتعدّد أشكال اللعب فيها وبمهارة صانعها وبانيها في مؤالفة الألفاظ بعضها ببعض عن طريق تقنية التجنيس والموازنات الصوتية ومؤالفة الألفاظ بمعانيها ومن كل ذاك تنشأ بنية القصيدة في لعبة تجلّيها وتخفّيها وكأنّ النصّ، كلّما جهر بخفايا معناه اندسّ في لا شعور

مبناه، وكلّما انكشفت أنساقه البلاغية والإيقاعية تخفّى وراء "شبقية " المعنى متستّرا بحلم اليقظة، ولا يقظة. وباللاوعي، والوعي على أشدّه صحوا وابتهاجا والتذاذا بالنصّ والجسد والحياة:

أخفيك أين وأنت فيّ

وكلّما جرّبت وعيا

جرّني كي أحلما

هكذا تنفتح القصيدة على تــجريب الوعي في سواحل الحلم خارج الوعي بإرادة إخفاء ما لا يختفي حتّى ينجلي:

"بك أنت يا حبّي الجليّ " وفي انجلائه اختفاء:" أخرست اسمك في فمي" وفي اختفائه انجلاء، حيث تتداعى المتواليات اللفظية الدالة على سجلّين يتشاكلان ويتواتران في لعبة المقابلة والتجنيس اللفظي والإيقاعي يفضيان الى حالة التحام بين الجسد واللفظ، والمسرحي والواقعي، والمتخفّي والمتجلّي وكأن هاجس الشاعر فيما يكتب تعرية اللفظة من بهائها الغنائي ونزع قشرة اللغة الميّتة وعود بها الى جمالية الانكشاف دون تزيين وتزويق. والتجنيس في القصيدة صنفان : صنف أوّل مداره الأســماء من مثل قوله (غفلة، غفوة) (دمي، فمي) (حلمان، لحمان) ومن خلال هذا النوع يحقّق الشاعر فعل التباعد الدلالي بالتجاوز اللفظي وينجز شكلا من أشكال "التغريب"، بين عناصر مجرّدة وعناصر مجسّدة (الحلم اللحم) وعناصر خفيّة وعناصر مدركة (فم، دم) فضلا عن اللعب داخل السجلّ الذهنيّ الواحد(غفلة، غفوة) وصنف ثان يكشف عن التجنيس في مستوى الأفعال الدالّة على المشاركة في مثل قوله (تناوما/ تحالما/ تناغما/ تزاحما/ تراحما/ تلاحما). وفي هذا الصنف تكشف القصيدة عن تكثيف دلالي للأفعال المولّدة للصور الثابتة

وهي تتحرّك على شاشة النص تحرّكا سريعا بدءا من فعل المراوغة الدالّ على الانسجام، فالتراحم والتلاحم، حيث تنقلب دلالة التراحم الأخلاقية التي تعني المغفرة والتعطّف الى معنى حاف تثوي بعض دلالاته في المرجعية الاشتقاقية للفظة " الرحم " حيث يقال" شاة راحم ورِّمة". إن هذا التوليد القائم على العدول الدلالي يشكّل خاصية من خاصيات كتابة " المزغنّي" الشعرية وينحو به في أغلب دواوينه الى ضرب من السخرية اللفظية، لا تقوم على مبدأ التلاعب بالألفاظ، وإنّما على لعبة الإيحاء الساخر الذي لا يخلو من تعقّل للمعنى على طريقة السوفسطائيين وما قوله:

"فهما، كما سكت المشبّه قائلا: وكما هما، لا يشبهان سوى هما" إلاّ دليل على هذا المنحى الذي أشرنا إليه.

إنّ التجنيس، فضلا، عن كونه ظاهرة بلاغية، فهو يتّصل بالإيقاع عموما وبالوزن على الوجه الأخصّ (البحر الكامل هنا). إنّ الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي ينهضان على ما يصطلح عليه "بالموازنات الصوتية" حيث تتكرّر بعض الصواتم وتنشئ أنساقا صوتية لها علاقة بالتكتّم الصوتي والبوح ومعادله في علم الأصوات: الهمس والجهر، ومن الطريف، أن يتحوّل الهمس والجهر من مجاله الجمالي إلى مجال بنائي ودلالي وأن يصاغ هذا التحوّل بين أزواج صوتية تـــماثل بعض خاصياتـــها دلالة بنية النصّ القائمة على جدل " البوح والتكتّم ".

أمّا الزوج الأول فهو (الخاء والحاء) ويقابله (الجيم): فالخاء صوت لهوي رخو مهموس يميل في القصيدة، عموما إلى التعبير عن دلالة " الإخفاء " في قوله (أخفيك، أخرست، أخاف..) ومثله صوت الحاء، وهي من الحروف المهموسة المشدودة إلى التعبير عن المشاعر المقموعة والرغبة الحالمة في الوصال

(أحلم، حبّي، أحبّ، تحالما..). وفي الطرف المقابل ينتصب صوت الجيم وهو أدنى حنكي، رخو مجهور ليعبّر عن الإفصاح والتجلّي من خلال سلسلة الألفاظ (جرّبت، جرّني، جليّ..). وينتظم الزوج الثاني بين " السين " و" الصاد": فالسين مهموسة مخفوضة ودلالتها في النصّ الكتمان في مثل قوله: (اسمك أخرست، سكت)، أمّا الصاد المهموسة المستعلية فهي دالة على البوح ومن أمثلتها في القصيدة:(الصوت/صرخت).

ويمكن رصد الزوج الثالث من خلال سلسلة الأفعال (تناوما، تحالما، تناغما، تزاحما، تراحما، تلاحما..) واللافت للانتباه أن تفكيك بنية هذه الأفعال، صوتيا يفضي إلى الكشف عن جدل الهمس والجهر من ناحية والتكتّم والبوح في مدارهما الجنسي من ناحية ثانية، فهذه الأفعال الدالة على المشاركة تشتمل على نواة صوتية تتوزّع بين "تاء" مهموسة موقعها فاتحة الفعل تكتّما و"ميم" مجهورة موقعها نهاية الفعل جهرا.

أمّا الحاء المكرورة في أغلب هذه الأفعال في مثل قوله:" فحالما/ تزاحما/ تراحما/ تلاحما.." فهي صوت رخوي مهموس، يلعب دور الوسيط في الانتقال من حالة التكتّم إلى حالة البوح، ومن حالة " الحلم" إلى وضع "اللحم" وتظلّ القصيدة في لعبة تكتّمها وبوحها تتحرّك بين الوعي واللاوعي، جوهر لعبة الإنشاء والإنشاد، (أغنية). هكذا تستحيل القصيدة "أغنية " لا تبوح بأسرارها ويظلّ أعجب ما فيها تقليديا خوفها من الرقيب وحداثيا أن يتلقاها القارئ، فيشرحها ويكشف عن أسرارها. ولعلّه ينقلب، بذاك، إلى رقيب، حين يصغي إلى كلام القصيدة فيلقاه " ملعثما "، فيفكّ أسراره، دأب شرّاح النصوص يشرحون القلوب ويفصحون عن المكتوم.

إنّ النتيجة التي يمكن أن نستخلصها في ضوء ظاهرة التجنيس الصوتي

و الموازنات الصوتية أنّ هذه الظاهرة في سياق بنائها النصّي (بصرف النظر عن وعي الشاعر بها أو عدمه، هي دالّ بلاغي و دالّ إيقاعي تشاكلا مع دلالة الجنس في إطار لعبة التكتّم والبوح ولا يمكن في نظري أن تكون علاقة الدال التجنيسي بدلالته الجنسية محض اعتباط ما دام الدياق العام (القرائن اللغوية والبلاغية والصوتية) يفضي إلى مثل هذا الحكم. وما دامت القصيدة، كما قال "ياكبسون" هي " مجموع مركّب وغير قابل للتجزيء" و أن " التفاعل الدائم للصوت والمعنى يؤدي إلى مشابهة بين هذه المظاهر: علاقة تجنيسية تارة وجناس تصحيفي تارة ثانية وعلاقة تصويرية تارة أخرى.."

2- لعبة التشكيل الفنّي والشعر في " محاريب القمر ":

إن أهمّ ما يميّز شعرية هذه القصيدة هو الربط بين لغة الفن التشكيلي ومفرداته ولغة الشعر، وقد مثّلت اللغة داخل هذا الحوار بين الفنّين أساسا من أسس الإيقاع والصورة والرمز: فالقصيدة تنفتح على سؤال البحث عن لون يسكن الشكل: "ماذا يقول الشكل حين اللون يسكنه ؟ ". ويتداعى السؤال ليكشف عن لعبة رسم على رسم، رسم بالألوان، ورسم بالكلمات: "فللهوى أحكامه وطقوسه مرسومة في نمنمات وتواشيح الرقى ". ويتمازج الرسمان في قصيدة "منسوجة" أو " منسوجة شعرية، وتتخلّق الصورة الكلّية، صورة النقوش القيروانية من الصور الجزئية وتنبني داخل عالم الصورة والمشاهد واللوحات عن طريق الوصف ومن أدواته التشبيه:

" هذي التعاريج، التعاويذ العجيبة قد أتت وكأنها عقد نفثن.." والتصوير

" قمر ومحراب ووشي بربري، ومتاهة تلو المتاهة.." و لتعبير: "للقيروانيات إن ألغزن أسرار الهوى..". والسرد الحكائي الضارب في العجيب:" والفتى المنسيّ في مدن الصبايا الساحرات..".

ومن عجيب لعبة " التشكيل " في القصيدة أيضا انبناؤها على تعدّد الذوات الناسجة في وحدة تغيب فيها العتبات بين الشاعرة الساردة الواصفة، تقرأ منسوجاتها بأشكالها وألوانها ودوائرها وخطوطها وتعاريجها ومدارجها وألغازها وأسرارها تؤثّث القصيدة بحرير الكلام ولغة اللون والضوء والإيحاء وأنفاس الوجد تنبض بتباريح الهوى، والنساء النسّاجات يرسمن بلغتهنّ أسرار الهوى وينشدن منازل الوجد:"قمرا ومحرابا ووشيا بربريا.." ويسردن بأصابعهنّ السرية حكايا الفتى "في مدن الصبايا الساحرات" يفتحن بالرسم والحلم والذاكرة مسارب الضوء يشعّ من القمر في مملكة الطهارة.

هكذا تتّحد الذوات الواصفة بالذوات الفاعلة، فإذا انصّ الشعري لوحة مكثفة المدارات والمزارات والسجلاّت والصور: الانتشارية منها " قمر ومحراب" والتشكيلية: "طقوس مرسومة في النمنمات " والمكثّفة "يبدعن من ضوء العيون نسيجهنّ هديّة" والاستعارية" هذه أحولة الروح الأسيرة" والمشهدية " والفتى..يجئ منخطفا".

والقصيدة، فضلا، عن ذلك تحفل بالسجلاّت المعجمية ذات الترعة الغنائية الوجدانية والترعة الصوفية التراثية القيروانية، وتتردّد أصداء هذه السجلاّت وتتداخل في كامل حركات القصيدة المتراوحة بين الوجد (الهوى/ القمر/ الحورية/ الروح/ الخدّ..) والموجدة (المعراج/ المولى/ المكرمات/ المدارج/ المحراب..) وبين الإضاءة (القمر..) والإشراقة (المجرّة) وبين التلوين اللون) والتشكيل (مواسم الألوان، النمنمات..)، هكذا تلتئم الكلمات والأشياء

والعناصر في هيئة من الصور والمشاهد والرسوم .الرموز والإيحاءات والإيقاعات يسيّجها الحلم و الرمز وسرّ الذاكرة، مادام في عالم الحلم، كما قال "برغسون"(H.Bergson) " لا يفتّش الفكر المحبّ لذاته في العالم الخارجي إلاّ عن ذريعة لتجسيد خيالاته... وبدلا من أن يستعين بكلّ ذكرياته ليفسّر ما تدركه حواسّه يستخدم، بالعكس، ما تدركه حواسّه لكي يجسّد ذكراه المفضّلة".

نخلص إلى القول:إنّ كلّ آلية للعب في الشعر لاتقوم إلاّ على اللغة وما يتّصل باللغة من صورة ورمز، وما النصّان المدروسان الاّتعبير عن قدرة الشاعر على التفنّن باللغة لصناعة عالمه التخييلي على الوجه الذي يراه. فإذا كانت جميلة الماجري في " محاريب القمر " تستخدم تقنية الكتابة البصرية التشكيلية في قصيدتها " محاريب القمر، باعتبارها تقنية تمثّل جوهر لعبها باللغة، فانّ المنصف المزغنّي يميل بشكل بارز إلى التفنّن في صناعة اللغة ممّا أضفى على شعره طرافة وابتكارا، مولّدا في أغلب الأحيان السخرية انشاءا وإنشادا، وكأنّ فنّه الشعري أقرب إلى عمل نحّات يجري سكّينه وطينه في مادته بأناة، يشذّب الزوائد ويتحرّك في فضاء منحــوتته بــحواسه بصرا وإدراكا وسمعا وتذوّقا وحركة، مادامت العلامات الكبرى كما يقول المزغنّي " لم تتأسّس إلاّ عبر الصانعين المهرة الذين لم يكن همّهم الأكبر أن يبثوا شعورهم وأحاسيسهم كيفما اتّفق بقدر ما تعلّقت همّتهم بإضافة بصمة خاصّة ذاتية في معمار الشعر.."

فكيف السبيل إذن إلى "إضافة بصمة خاصة ذاتية في معمار الشعر" ؟وهل أنّ الوعي بأنظمة اللغة وقوانينها يكفي للاشتغال عليها داخل عالمها أم أنّ

تفجير عالم اللغة، من خارج أنظمته، بعد تمثّله يعدّ، بحقّ، خرقا كفيلا بإعادة إنتاج اللغة في مدارات ابتداعها ؟

إنّ طرح عالم الدلالة باعتبارها فضاء يتّسع لكل شكل متراح ولكل رؤيا تبحث لنفسها عن مدارات مسكونة بإيقاع الحياة ونبضها الساخن المتوتّر هو الكفيل بادراك أنّ الإيغال في صناعة الشعر باللغة قد يشكّل مدارا مغلقا أمام انفتاح المعنى على التعدّد. فاللغة الحيّة المتجدّدة تظلّ دوما مفتوحة على الإنسان والعالم والتاريخ.

الإحالات:

(1) " أغنية..لإخفاء الحبيب": المنصف المز غني، تونس، الحياة الثقافية العدد88 السنة 22، أكتوبر 1997

(2) " ديوان النساء "، جميلة الماجري تونس 1997

(3) "كتابات معاصرة " بيروت، العدد 34، المجلد9، تموز، آب، 1998 ص 112، مقال "اللغة الثانية"، عزيز تومة

(4) النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، تأليف جماعي، تونس، الدار التونسية للنشر، 1988، ص100

(5) Charles Mauron : des Métaphores obsédantes et mythe personnel, Paris, librairie José cortez 1962, p23

(6) Paul Valery : l'enseigne nent de la Poétique .Paris. Gallimard, 1945, p291

تراجم الشعراء (موضوع الكتاب)

حسب الترتيب الألفبائي

* أولاد أحمد (محمّد الصغيّر)

ولد بسيدي بوزيد في 4أفريل1955

من أعماله الشعرية:

- نشيد الأيام الستّة، ديميتير، تونس 1984
- ولكنّني أحمد، جمعية التونسيين بفرنسا، 1989
- ليس لي مشكلة، سيراس، تونس، 1989
- جنوب الماء، سيراس، تونس، 1991
- الوصيّة، منشورات أولاد أحمد، ط 2، تونس، 2003

في النثر:

- تفاصيل، دار بيرم، تونس 1989

* البـــقـــلوطي(محمد)

ولد بصفاقس في 25 مارس1957 وتوفي في 12ماي1994

من أعماله الشعرية:

- في موسم الحبّ، تونس1983
- آخر زهرة ثلج، منشورات تونس قرطاج، تونس1987
- كن زهرة و غنّ، منشورات الاتّحاد العام للأدباء والكتاب العرب، الأردن1994
- له كتابات قصصية للأطفال (بعضها منشور وبعضها الآخر تحت الطبع)

* شــقــرون (نزار)

ولد بصفاقس في 23 أفريل1970

من أعماله الشعرية :

– هوامش الفردوس، المؤلّف، تونس 1990

- تراتيل الوجع الأخير، صامد للنشر والتوزيع، تونس1993

- إشراقات الوليّ الأغلبي، البيروني للنشر، تونس1997

- ضريح الأمكنة، المؤلّف، تونس2002

في المسرح:

- رقصة الأشباح، المؤلّف، تونس1999

في النقد:

- محنة الكتابة، المؤلّف، تونس 2005

* العــلوي (فوزية)

ولدت بالقصرين في 5 أفريل 1957

صدر لها في الشعر:

- برزخ طائر، منشورات البيروني، تونس1997

في السرد:

- علي ومهرة الريح، منشورات الرؤى، تونس1995

- الخضاب، دار الإتحاف، تونس1999

- طائر الخزف، المؤلّفة، تونس2003

- حريق في المدينة الفاضلة، دار سحر، تونس2004

ولها دراسات في الأدب و النقد..

* الماجـري(جميلة)

ولدت بالقيروان في28 أفريل1951

من مؤلّفاتها الشعرية:

- ديوان الوجد، تونس**1995**
- ديوان النساء، تونس1997
- لغة الطير، (تحت الطبع)

ولها دراسات في الأدب والنقد

* المزغنّي (المنصف)

ولد بصفاقس في13جانفي1954

من مؤلفاته الشعرية:

- عناقيد الفرح الخاوي، دار ديميتيرللنشر، تونس1981
- عيّاش، دار ديميتيرللنشر، تونس 1982
- قوس الرياح، دار طبريا، الأردن ودار الأقواس، تونس1989
- حنظلة العلي، دار طبريا، بالاشتراك، تونس1989
- حبّات، دار الآداب، لبنان1992
- محبّات، المؤلّف، تونس2003

في المسرح:

- حصان الريح، تونس1994
- الصرصور والنحلة والنملة، تونس1999

* **الهمّامي(الطاهر)**

ولد بالعروسة في 25مارس1947

من أعماله الشعرية :

- الحصار، الدار التونسية للنشر، تونس1972
- الشمس طلعت كالخبزة، المؤلّف، تونس1973
- صائفة الجمر، دار بيرم للنشر، تونس1984
- أرى النخل يمشي، المؤلف، تونس1986
- تأبط نارا، دار سحر للنشر، تونس 1993
- قتلتموني، المؤلّف، تونس2001
- اسكني يا جراح، المؤلّف، تونس2004

من أعماله النثريه :

- كيف نعتبر الشابي مجدّدا (بحث) الدار التونسية للنشر،تونس، 1976
- مع الواقعية في الأدب والفن، دار النشر للمغرب العربي، تونس، 1984
- حركة الطليعة الأدبية في تونس(1968-1972)(بحث)، كلية الآداب منوبة، دار سحر، تونس1994
- تجربتي الشعرية : بيانات وتقييمات، المؤلّف، تونس2004

* **الوهايبي(المنصف)**

ولد بحاجب العيون في 20ديسمبر1949

من مؤلفاته الشعرية :

- ألواح، دار ديميتير، تونس1982
- من البحر تأتي الجبال، دار أميّة، تونس1991

- مخطوط تمبكتو، دار صامد، تونس1998
- ميتافيزيقا وردة الرمل، المؤلّف، تونس2000

له أعمال في المسرح والسينما والنقد الأدبي، من بينها:

- الجسد المرئي والجسد المتخيّل في شعر أدونيس، تونس 1987

الفهرس

دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع
الهاتف: 444 832 74 - الفاكس : 443 832 74

بحوث في شعر :

- الصغيّر أولاد أحمد
- محمّد البقلوطي
- نزار شقرون
- فوزية العلوي
- جميلة الماجري
- المنصف المزغني
- الطّاهر الهمّامي
- المنصف الوهايبي

هذا الكتاب

إذا ما فهمنا من التشكل حس التبلور في قالب بعينه و في نمط مكتمل من الخطاب و الرؤية، سواء أكان كلاسيكيا أو حداثيا، وأدركنا من مقولة التجريب معنى البحث الدائم عن نمط جديد من الكتابة لا يستقر على قرار يسعى في عملية بحثه هذه إلى الإنفلات من السائد، خرقا للتقاليد وانخراطا في مغامرة لاتني، أمكن لنا أن نعيد إنتاج أسئلتنا السابقة في ضوء جدل التفاعل بين التجريب و التشكل. والمتأمل في مدونة الشعر التونسي، يلاحظ ميل هذا الشعر، قبل بروز ما اصطلح عليه بشعر الطليعة في نهاية الستينات ومطلع السبعينات إلى التشكل في أنماط بعينها، لا تخرج عن دائرة مفهوم موحد للشعر تدخل في ذلك محاولات شعراء التفعيلة في تونس و المبشرين بالمنحى الواقعي الإشتراكي في مطلع الستينات و بظل حظ التجريب محدودا. أما فترة ما بعد السبعينات فهي فوارة بالحركات و الرؤى المتنافرة و المتجانسة، تسعى إلى التجريب وقد تمارس وهمه أو بعضا من حقيقته و تهفو إلى البحث عن نمط، قد يكون جاهزا في تصوره ولا نطوله، هذا بيانات الكتابة ومناحيها المختلفة من شعر ط كوني وريح إبداع ثالثة وهلم جرا من تنويعات الأسما التجريب و التصنيف...





ISBN : 9973-43-140-5

